نوَّار جلاحج



سُلطة السِّينما..
سينما السُّلطة

نوّار جلاحج

سُلطة السّينما..
سينما السُّلطة..

تصميم الغلاف: نوّار جلاحج
الإخراج الفنّي: فرح أبو عسلي

الفهرس:

كيف نصنع فيلماً "جماهيرياً"
أم كيف نصنع جمهوراً لفيلم "جاد"

هـل يمكـن صنـع فيلـم ذي سـوية فكريـة وفنيـة رفيعـة محققـاً في الوقـت ذاتـه حضـوراً جماهيريـاً قويـاً عـلى الشاشـات الكبـيرة والصغـيرة؟ وألا يبـدو مثـل هـذا السـؤال بعـد أكـثر مـن قـرن مـن السـينما نوعـاً مـن العبـث التنظـيري لا غـير؟ ربمـا... لكننـا لا نسـتطيع رغـم ذلـك نفـي ظاهرتـين أفرزهـا هـذا التاريـخ القصـير، ويبـدو مـن خلالهـما أن الإجابـة عـن هـذا السـؤال لم تـزل إشـكالية وتنتظـر مزيـداً مـن البحـث والجـدل والتحليـل.

الظاهـرة الأولى تتمثـل في وجـود عـدد كبـير مـن الأفـلام التـي تنتمـي إلى كنـوز السـينما العالميـة والتـي لم تحظـى بأيـة جماهيريـة لا وقـت ظهورهـا ولا فيـما بعـد، كالعديـد مـن الإنتـاج الجـاد في بلـدان العـالم الثالـث، وأخـرى اسـتطاعت أن تجـذب الجماهـير في مرحلة ما ومـن ثـم فقـدت بريقهـا مـع مـرور الزمـن، كأفـلام الواقعيـة الإيطاليـة التـي مـن المسـتبعد أن تحظـى اليـوم بجمهـور كالـذي رافقهـا في نهايـة الأربعينـات والخمسـينات وبقـي يدافـع عـن ملامحهـا حتـى بدايـة السـبعينات. أو أفـلام اسـتطاعت الوصـول إلى الجمهـور في بلـدان أو مناطـق محـددة دون غيرهـا، كالكثـير مـن الأفـلام السـوفيتية التـي غالبـاً لم تلـق الـرواج نفسـه في الخـارج كـما في الداخـل، فنجـوم الكوميديـا السـوفيتية مـن مخرجـين وممثلـين

على سبيل المثال ما زالوا مجهولين في جميع أنحاء العالم، في الوقت الذي استطاع أقرانهم في أوربا والولايات المتحدة أن يصنعوا لأنفسهم أسماء لامعة ومعروفة في كل مكان، ولعل سينما الحرب السوفيتية كانت الأوفر حظاً في الانتشار والجماهيرية، إلى درجة ساد معها الاعتقاد بأنها السينما الوحيدة التي أنتجها الاتحاد السوفيتي.

أما الظاهرة الثانية فيمكن أن نطلق عليها ظاهرة «السينما الأمريكية الجادة» والتي كقاعدة عامة وجدت طريقها إلى الجماهير لا في بلدها فحسب بل وفي معظم بلدان العالم. وقد يعود سبب ذلك إلى ارتباط السينما الأمريكية منذ البداية بصورة متجذرة بآليات السوق وبما أفرزته من احتكارات ضخمة على الإنتاج السينمائي، إذ وصل نصيب هوليود وحدها في الثلاثينات إلى نحو 90% من مجمل الإنتاج مقابل 10% فقط للإنتاج السينمائي المستقل. مما أدى إلى تبلور تقاليد إنتاجية راسخة لم تحد عنها حتى «السينما الأمريكية الجادة» محافظة منذ بدايتها وحتى اليوم على علاقة حميمية مع شباك التذاكر، وذلك من خلال أربعة عناصر هيكلية نوجزها فيما يلي:

1 ـ فنون الدعاية والإعلان.

2 ـ صناعة النجوم.

3 ـ المضمون الفلمي.

4 ـ أساليب التناول الفني.

إذاً نحن إزاء ظاهرتين متناقضتين تماماً تطرحان أمامنا عشرات الأسئلة التي تصب

جميعها في سؤال جوهري واحد: ما هو سر جماهيرية الفيلم السينمائي؟ الحقيقة أننا بصدد مجموعة كبيرة من الأسرار الكامنة في ثنايا علاقة الجمهور بالسينما، وبالتالي نحن نناقش طبيعتين مختلفتين من الأشياء، الأولى منهما تكمن في آليات تفاعل وعي الجمهور مع ما يشاهده، والثانية في مضامين وأساليب تناول التشويق السينمائي في الفيلم، ونحن نستخدم مفهوم التشويق هنا بمعنى جميع الأدوات الفيلمية التي تسعى لأعلى مستوى من تفاعل الجمهور مع الفيلم. وضمن نقاط تقاطع هاتين الطبيعتين سنحاول التماس الأجوبة.

من المعروف أن وعي الجمهور يبني علاقته مع الفيلم على مستويين أساسيين، البطل من جهة، والحدث بكل ما يحمله من مدلولات معرفية وبصرية وسمعية من جهة ثانية.

- **علاقة الجمهور بالبطل:**

إذا وسعنا نموذج «هانز روبرت ياوس» لأنماط تفاعل الجمهور مع البطل سنستخلص ستة أنماط: التقمص، الإعجاب، المقارنة، التعاطف، النفور والحياد.

1 ـ التقمص: وفيه يضع المشاهد نفسه مكان البطل، وهو قد يكون كلياً، بمعنى أن يرافق المشاهد بطله طيلة الفيلم ويعيش معه معاناته وأفكاره ومشاعره وصراعاته ونزواته وأفراحه وانتصاراته...إلخ، وقد يكون جزئياً، عندما يتخلى المشاهد عن بطله في أحد مفاصل الفيلم نتيجة تمرد الأخير على مرجعية الأول سواء كانت أخلاقية

أو سياسـية أو إيديولوجيـة، ونحـن نتكلـم هنـا عـن مرجعيـة كامنـة في الوعـي الباطنـي للمشـاهد وهـي ليسـت بالـضرورة تلـك السـائدة في المجتمـع، وإلا بمـاذا نفـسر إقبـال أعـداد كبـيرة مـن المشـاهدين في بلادنـا عـلى الأفـلام الجنسـية، وأليـس البطـل الثـوري نموذجـاً محببـاً للتقمـص لـدى جمهـور خنقتـه الأنظمـة الديكتاتوريـة؟ أمـا التقمـص الجـزئي الآخـر فيظهـر عندمـا يلتقـي المشـاهد مـع بطـل لم يتقمصـه في الأسـاس، وإنمـا وجـد نفسـه يحتـل مكانـه في مشـهد أو أكـثر مـن الفيلـم.

2 ـ الإعجـاب: إن التقمـص يتطلـب شـخصيات في متنـاول الجمهـور سـواء مـن حيـث الانتـماء الطبقـي أو التركيبـة النفسـية والأخلاقيـة أو الإمكانيـات الجسـدية أو الوضـع الاجتماعـي أو القـدرة الذهنيـة والموهبـة أو المكانـة التاريخية...إلـخ، مـما يجعلـه عاجـزاً عـن فعـل التقمـص أمـام أبطـال يتفوقـون عليـه في كل ذلـك أو في بعـض منـه، فـلا يبقـى أمامـه سـوى الإعجـاب بشـخصيات كالعصامـي أو المسـيح أو أبـن رشـد...إلخ.

3 ـ المقارنـة: يقـع هـذا النمـط غالبـاً بـين النمطـين السـابقين، فالإعجـاب يولـد في بعـض الحـالات عنـد الجمهـور محاولـة لتقمـص مـا لا يمكـن تقمصـه، مـما يدفـع بـه إلى مقارنـة ذاتـه مـع بعـض جوانـب شـخصية البطـل (كالوضـع المـادي أو السـلوك). كـما أن النفـور مـن البطـل يولـد حالـة مشـابهة يشـعر الجمهـور فيهـا بنـوع مـن التفـوق عليـه.

4 ـ التعاطـف: يرفـض الجمهـور وبصـورة قاطعـة التماهـي مـع البطـل الضعيـف مهـما يكـن نـوع هـذا الضعـف (جسـدياً أو نفسـياً أو اجتماعيـاً)، لكنـه لا يرفـض وجـوده، إذ أنـه مـع

هـذا النـوع بالـذات مـن الأبطـال يمـارس لـذة التفـوق عندمـا يحقـق في ذهنـه خيـارات ويتخـذ قـرارات ويقـدم عـلى أفعـال تتجـاوز قـدرة البطـل، وقـد يدفعـه ذلـك إمـا إلى الإشـفاق عليـه والتعاطـف معـه، أو إلى نمـط آخـر مـن التفاعـل إلا وهـو النفـور منـه. ومـن الجديـر بالذكـر أنـه في بعـض الحـالات يدفـع البطـل غـير التـام الجمهـور إلى الإعجـاب بـه كـما هـي الحـال مـع الأبطـال المصابـين بعاهـة مـا لم تمنعهـم مـن اجـترار الأعـمال العظيمـة.

5 ـ النفـور: غالبـاً ينشـأ هـذا النمـط مـن التفاعـل عندمـا يتعلـق الأمـر بالبطـل السـلبي كالمجـرم أو المسـتعمر أو الديكتاتـور أو الخائن...إلـخ، أي مـع بطـل يرفضـه الجمهـور ويوجـه نـيران كراهيتـه نحـوه لهـذا السـبب أو ذاك، دون أن ننسى أننـا نتكلـم عـن مفهـوم سـينمائي للبطـل السـلبي، وليـس عـن مفاهيـم سـلبية مجـردة لهـذه الشـخصيات، فالمجـرم عـلى سـبيل المثـال يقـدم في كثـير مـن الأفـلام السـينمائية عـلى أنـه بطـل إيجـابي.

6 ـ الحيـاد: في الحقيقـة هـو نمـط مـن اللاتفاعـل بـين الجمهـور والبطـل، ناجـم عـن عـدم فهـم الجمهـور لنمـوذج البطـل المقـدم في الفيلـم، لمـا يحملـه مـن دلالات غريبـة في مضمونها ومجهولـة تمامـاً بالنسـبة إليـه، وهـو مـا يـؤدي إلى ابتعـاد الأخـير عـن الفيلـم بأكملـه. أو لضعـف ملامـح هـذه الشـخصية مـما يجعـل علاقـة الجمهـور بهـا واهيـة وضعيفـة لدرجـة الحيـاد. أو أنهـا قدمـت بأسـلوب لا يـدع أي مجـال للتماهـي معهـا.

نلاحـظ مـن خـلال مـا تقـدم أن علاقـة الجمهـور بالبطـل لا يمكـن دائمـاً حصرهـا وفـق نمـط محـدد مـن أنمـاط التفاعـل، فكثـيراً مـا ينتقـل الجمهـور بـين أكـثر مـن نمـط، كأن يتحـول

في علاقتـه مـن التعاطـف إلى الإعجـاب، أو مـن الإعجـاب إلى المقارنـة، أو مـن التقمـص إلى النفور...إلـخ.

لكـن لاشـك أن لهـذه الأنمـاط مسـتويات مختلفـة مـن الفاعليـة الجماهيرية، وجعـل الجمهور يتنقـل بـين هـذه المسـتويات قـد يصـب في جماهيريـة الفيلـم أو العكـس، إذ يعتمـد ذلـك عـلى اتجاهـات التنقـل مـن جهـة، وعلاقـة الجمهـور بالحـدث ومفهـوم التشـويق السـينمائي مـن جهـة ثانيـة.

- **علاقة الجمهور بالحدث:**

مـن الواضـح أن نمـط تفاعـل الجمهـور مـع البطـل يخضـع ـ بهـذا الشـكل أو ذاك ـ لتفاعـل البطـل نفسـه مـع الأحـداث التـي تحيـط بـه وتحركـه، مـما يخلـق بـدوره أنماطـاً متعـددة لتفاعـل الجمهـور مـع هـذه الأحـداث، وهـي تنقسـم إلى خمسـة أنمـاط: التأمـل، التخيـل، التذكـر، الإثـارة واللامبـالاة.

1 ـ التأمـل: وينشـأ هـذا النمـط عندمـا يقيـم الجمهـور علاقـة واعيـة (غالبـاً غـير إراديـة) مع مـا يشـاهده فيبـدأ بالتحليـل والمقارنـة والاسـتنتاج وينتهـي برفـض أو قبـول الخطـاب الـذي يقدمـه الفيلـم، أو بعـض مشـاهده (سـواء كان هـذا الخطـاب مبـاشراً أو يصـل مـن خـلال السـياق العـام للفيلـم)، وكثـيراً مـا يتسـم هـذا النمـط بنـوع مـن «القدريـة السـينمائية» التـي تُخضـع وعـي الجمهـور بصـورة مطلقـة للخطـاب الفيلمـي وتجعلـه يسـلم تمامـاً بهـذا الخطـاب. كـما أنـه في حـالات أقـل يتسـم بـ «فاعليـة سـينمائية» تحـرض وعـي الجمهـور

وتدفعه إلى إعادة التفكير بمسلمات وبديهيات فرضت عليه. وفي الحالتين قد يتحول الجمهور من المشاهدة السلبية إلى الفعل والتأثير في الواقع المحيط به.

2 ـ التخيل: لعل هذا النمط من تفاعل الجمهور مع الحدث هو الأكثر انتشاراً، إذ يشكل لهذا الجمهور كنزاً لا يفنى من الأحلام المصورة التي يجد فيها نظيراً لأحلامه وأماله الخاصة والتي يقمعها الواقع بقسوة شديدة، بل إن السينما تقدم له هذه الأحلام بصورة أكثر تكاملاً وإبهاراً وجمالاً وأشد إقناعاً وتأثيراً. ويتم التخيل عبر آليتين، فإما أن يقحم الجمهور نفسه داخل الفيلم متقمصاً أحد أبطاله، أو يجد لنفسه مكاناً وهمياً بين جميع الشخصيات المشاركة في الأحداث، وذلك عندما يدرك في وعيه استحالة نقل الواقع الفيلمي إلى واقعه الحياتي (رغم أن مثل هذا النقل قد يتم في مستوى متدن من الوعي كما هو الحال عند القاصرين من الجمهور). أما الآلية الثانية فتتم عبر استخراج الجمهور لبعض عناصر الواقع الفيلمي ودمجها مع واقعه الحياتي، مما يخلق لديه عملية تخيل (أحلام يقظة) تسير بصورة متناظرة وأحياناً متقطعة مع عملية المشاهدة، وقد تستمر إلى ما بعد انتهاء الفيلم، مرتبطة أحياناً بأحلام مستقبلية.

3 ـ التذكر: كما تحرك السينما في وعي الجمهور تخيلات مستقبلية، تقوم كذلك بتحريض ذاكرته عندما تعرض له أحداثاً تتقاطع مع ماضيه. وقد تكون هذه الذاكرة «مشتركة» عندما يتعلق الأمر بأحداث تاريخية، إما بعيدة حيث يكتسب الماضي بعداً

تجريدياً، يستعيده الجمهور على أساس خبرته المعرفية، والتي غالباً ما يكون متيقناً منها لدرجة توجسه ورفضه لأي نقد يمسها، أو قريبة على أساس مشاركته الفعلية في ماضي واقعي تماماً. وقد تكون هذه الذاكرة «خاصة» بكل فرد على حدة من الجمهور، عندما يحفزها حدث أو حالة أو موقف لاستنباط نظير مشابه عايشه هذا الفرد في الماضي.

4 ـ الإثارة: وهو نمط من التفاعل يرتكز بصورة أساسية على أحاسيس وغرائز الجمهور. وعلى قاعدة هذا النمط بالذات ظهرت وتبلورت أجناس سينمائية كاملة ذات رصيد عال في بورصة الجماهيرية، اعتمد كل منها إحساساً أو غريزة بعينها لدى الجمهور. فالميلودراما سعت نحو الحزن، والكوميديا نحو البهجة، وأفلام الرعب نحو الخوف، وأفلام الجنس نحو التهيج، والويسترن نحو العنف...إلخ. دون أن ننسى إمكانية توظيف عناصر من هذه الأجناس جميعاً في أفلام سينمائية تختلف عنها تماماً من حيث تركيبتها الدرامية والفنية والفكرية، لتشكل عامل جذب، قد يفقد الفيلم من دونه كل إمكانية للتواصل مع الجمهور.

5 ـ اللامبالاة: إذا كانت جميع الأنماط الأربعة السابقة تشكل تفاعلات متفاوتة المستوى بين الجمهور والفيلم وتؤدي في المحصلة إلى الجماهيرية بهذا الحجم أو ذاك، فإننا عند هذا النمط نتعامل مع تفاعل في منتهى السلبية أو مع انتفاء لكل تفاعل بين الجمهور والفيلم. ونستطيع إرجاع السبب إلى عاملين أساسين:

ـ الأول ناجم عن طبيعة موضوع الحدث (التيمة)، وكثيراً ما حدث في تاريخ السينما أن أبدى الجمهور في هذا البلد أو ذاك قابلية نوعية لاستقبال موضوعات محددة دون غيرها في مرحلة زمنية معينة، جعل من التطرق إلى موضوعات جديدة تخرج عن السائد مغامرة إنتاجية قلما خاضها المخرجون. ورغم ذلك استطاع الكثيرون منهم الوصول إلى الجمهور. لكن هذه الإمكانية من التواصل تنتفي تماماً عندما لا يعي الجمهور على الإطلاق طبيعة الموضوع وبالتالي مجمل الخطاب الذي يقدمه الفيلم.

ـ السبب الثاني يعود إلى طبيعة المعالجة الفنية أو الفكرية أو الاثنين معاً للحدث. فطبيعة المعالجة الفنية قد تفضي إلى عدم فهم الموضوع، ولعل أكثر من يعاني من هذه المشكلة الأفلام ذات التوجهات الحداثوية والتجريبية، والتي قد ينتفي الموضوع في بعضها فعلاً. كما أنها ـ أي طبيعة المعالجة ـ قد لا تمكن الجمهور من التواصل مع مجريات الحدث رغم إدراكه لماهية الموضوع. أما على مستوى المعالجة الفكرية فمن الواضح أن الجمهور سيرفض وبصورة مبدئية وقاطعة أي خطاب فيلمي «فج» يقع في تناقض صارخ مع مسلماته التاريخية والدينية والسياسية...إلخ.

ومن الجدير بالذكر أن اللامبالاة قد تصبح نمطاً من التفاعل حتى قبل مشاهدة الجمهور للفيلم، على أساس خبرته تجاه أفلام تنتمي إلى جهة إنتاج معينة مثلاً (بلد أو مؤسسة). من كل ذلك نستنتج أنه على أساس تحريض الفيلم لأكثر الأنماط فاعلية في علاقة الجمهور مع البطل والحدث ستتحدد جماهيرية هذا الفيلم. وبالتالي

كان لابـد للفيلـم أن يخلـق خـلال تاريـخ السـينما القصـير ـ مسـتفيداً مـن تاريـخ المـسرح والأدب الطويـل ـ عنـاصر متعـددة للتحريـض تندمـج جميعـاً فيـما أطلقنـا عليـه في البدايـة مصطلـح التشـويق السـينمائي.

في الحقيقـة إن كل مـا يدخـل في نسـيج الفيلـم السـينمائي ـ ابتـداء مـن القصـة بـكل مـا تقتضيـه مـن أحـداث وشـخصيات وطبيعـة معالجـة، وانتهـاء بمختلـف الوسـائل التعبيريـة للسـينما مـن تصويـر وإضـاءة ومونتـاج وإيقـاع وميزانسـين وديكـور وتمثيـل وموسـيقا ومؤثـرات صوتية...إلـخ ـ يمكـن لـه أن يصبـح أداة تشـويق للجمهـور، بنفـس القـدر الـذي قـد يتحـول فيـه إلى ذريعـة للأحجـام عـن الفيلـم. وطالمـا نحـن أمـام إمكانيـات دائمـة ومفتوحـة لمعالجـات جديـدة وأسـاليب مبتكـرة في تنـاول مختلـف المواضيـع التـي تطـرق إليهـا الفـن عـبر تاريخـه الطويـل، وبصـورة أعقـد أمـام أبجديـة سـينمائية ذات قـدرة تعبيرية لا متناهيـة، قـادرة باسـتمرار عـلى إبـداع تراكيـب بصريـة ـ سـمعية متحركـة ومتداخلـة، تخلـق بدورهـا مؤثـرات خاصـة وجديـدة في كل مـرة عـلى الجمهـور، طالمـا نحـن أمـام كل هـذا... فهـل نسـتطيع حـصر أدوات التشـويق السـينمائي؟ مـن الواضـح أنـه حتـى لـو توفـرت إمكانيـة كهـذه، فهـي تحتـاج إلى الكثـير مـن الجهـد والدراسـة والتقـصي، وسـتبقى نسـبية سـواء عـلى مسـتوى المـكان أو الزمـان. أمـا مـا سـنتطرق إليـه هنـا فهـو بعـض تلـك الآليـات الأساسـية التـي تعمـل عـلى جـذب الجمهـور سـواء عـلى مسـتوى المضمـون أو الوسـائل المسـتخدمة للتعبـير عـن هـذا المضمـون، وسنقسـم التشـويق السـينمائي إلى

اتجاهـين أساسـيين: التشـويق المعـرفي والتشـويق الحـسي.

- **التشويق المعرفي:**

تحدثنـا سـابقاً عـن وجـود مواضيـع عامـة محـددة تبـدو أكـثر جماهيريـة مـن غيرهـا في هـذا البلـد أو ذاك في مرحلـة معينـة، بـل ثمـة مواضيـع جزئيـة مشـتقة مـن موضوعـات عامـة تنطبـق عليهـا المعادلـة نفسـها (موضـوع الحـب مثـلاً يمكـن أن يشـتق عنـه عـدة مواضيـع جزئيــة كالحــب فــوق الطبقــات أو التنافــس في الحــب أو التضحيــة أو القتــل في ســبيل الحب...إلـخ)، ويـزداد الأمـر سـوءاً عندمـا تصبـح المعالجـة الفكريـة ـ الفنيـة في حـد ذاتهـا أساسـاً لجماهيريـة الفيلـم، وذلـك عندمـا تسـاق ضمـن مخططـات ومعـادلات ثابتـة. وبمـا أن كل فيلـم يتضمـن عمليـة سرد لحكايـة مـا، فهـو بالتـالي يشـكل مجموعـة متتاليـة ومتداخلـة مـن المعلومـات، لا تعـدو المعالجـة الفكريـة ـ الفنيـة لهـا أكـثر مـن تعبـير عـن مضمونهـا وحجمهـا ونوعيتهـا، وعـلى هـذه الأسـس سـوف ننظـر إلى مفهـوم التشـويق المعـرفي.

1 ـ مضمون المعلومات:

ونعنـي بـه كل مـا ينضـوي تحـت مـا يسـمى الخطـاب الفكـري للفيلـم (مبـاشر أو ضمنـي) بـكل مـا يحملـه مـن أبعـاد ثقافيـة وأخلاقية ونفسـية ودينيـة وتوجهـات اجتماعية وسياسـية وتاريخية...إلـخ، وكذلـك كل مـا يتضمنـه الخطـاب الحـسي ـ الغرائـزي للفيلـم.

وتظهر علاقة الجمهور بالخطاب الفكري أو ببعض أبعاده إما:

أ ـ على أساس موقف مسبق وثابت لديه منه (سلباً أو إيجاباً)، ليصبح مصير كل خطاب يحاول تجاوز هذا الموقف والاصطدام به هو العزلة والمهاجمة. ولا نأتي بجديد إذ نقول أن السينما التجارية تتفهم «بعمق» هذه المعادلة، فلا تقوم بأي محاولات للمساس بـ «الخطاب الجماهيري»، بل على العكس من ذلك تحاول أن تبلوره وتكرسه بقوة وتضفي عليه نوع من القدسية، وكأنه الخيار الوحيد الذي لا بديل عنه، وهذا ما دعوناه بـ «القدرية السينمائية» كأحد مستويات «التأمل» في تفاعل الجمهور مع الحدث.

ب ـ على أساس استعداده لتغيير هذا الموقف بعد أن تزعزعت بعض ثوابته وتبني موقفاً جديداً، وفي هذه الحالة تكون المعالجة التي يقدم في سياقها الخطاب هي المعادل الأساسي للجماهيرية، وضمن هذه الوضعية يبرز مستوى أخر من مستويات «التأمل» وهو «الفاعلية السينمائية» التي تحاول اتجاهات السينما الجادة الوصول إليها، والتأثير في وعي الجمهور.

ج ـ على أساس جهله التام بماهية الخطاب المقدم إليه، في إطار تفاعل يتسم بـ«اللامبالاة»، وبالتالي لا يستطيع هذا الخطاب أن يلعب أي دور في تحقيق الجماهيرية.

إذا كان الخطاب الفكري للفيلم يتوجه نحو وعي المشاهدين، فثمة خطاب آخر يتوجه نحو أحاسيسهم وغرائزهم، وكثيراً ما يشكل الحامل الأساسي للخطاب الأول نفسه، والناطق الرسمي باسمه، إنه الخطاب الحسي ـ الغرائزي الذي كنا قد أشرنا

إليـه ضمنـاً في حديثنـا عـن «الإثـارة» كنمـط مـن تفاعـل الجمهـور مـع الحـدث، وعـن الأجنـاس السـينمائية المختلفـة التـي تولـدت عنـه. لكـن طالمـا نحـن نتحـدث عـن خطـاب فهـذا يعنـي أننـا أمـام اتجاهـات ومسـتويات مختلفـة.

فمـن الواضـح أن مجـرد الرغبـة في إضحـاك الجمهـور لـن تجعلـه يضحـك، اذا لابـد أن تتوفـر مجموعـة مـن الـشروط المترابطـة التـي لا غنـى عنهـا بالنسـبة للعمـل الكوميـدي، إذ أي خلـل في السـيناريو أو التمثيـل أو الإخـراج سـيؤدي بالكوميديـا إلى الركاكـة أو الفشـل نهائيـاً، وبالتـالي تبقـى الجماهيريـة مرتبطـة بمسـتوى أداء هـذا الخطـاب.

وتبـدو العلاقـة بـين الخطـاب الفكـري والخطـاب الحـسي ـ الغرائـزي في السـينما متبادلـة وجدليـة إلى أبعـد الحـدود، فكـما يسـتفيد الأول مـن الثـاني، لا يمكـن للثـاني أن يوجـد عـلى الإطـلاق بصـورة مسـتقلة عـن الأول. فـكل خطـاب حـسي ـ غرائـزي يحمـل في ثنايـاه حتـماً خطابـاً فكريـاً مـا، وقـد ترتـب عـلى هـذا ظهـور اتجاهـين متناقضـين في الخطـاب الحـسي ـ الغرائـزي: الأول يسـعى نحـو تمزيـق النفـس البشريـة وبعـث الجوانـب الأكـثر ظلمـة فيهـا: الألم المازوخـي، العنـف، الخوف...إلـخ. أمـا الاتجـاه الثـاني فهـو يقـوم مـن حيـث المبـدأ بمحاولـة تدمـير الخطـاب نفسـه لحسـاب الخطـاب الفكـري، فالعنـف عـلى سـبيل المثـال يصـور هنـا لنفـي العنـف، وشـحن أحاسـيس الجمهـور بكراهيتـه والاشـمئزاز منـه، ليتخـذ بهـذا موقفـاً معاديـاً مـن الحـرب أو القمـع السـياسي أو التعصـب العرقي...إلـخ. أمـا تصويـر الجنـس لديـه فقـد تسـتدعيه غايـات جماليـة تشـكيلية أو روحيـة، وربمـا لرفـض ممارسـات

إجرامية سادية في المجتمع. ويبقى أن نقر بحقيقة أنه كثيراً ما يقوم الجمهور بتجريد مثل هذا الاتجاه من أبعاده الفكرية، مستمتعاً بجانبه الغرائزي فحسب...

2 ـ حجم المعلومات:

منذ أن يبدأ الفيلم وحتى ينتهي... ثمة سؤال أساسي يحرك قلق الجمهور: «ما الذي سيحدث؟» وبقدر ما يبقى هذا السؤال معلقاً في ذهنه أثناء العرض، سيبقى متشوقاً لمتابعته، أي على الفيلم أن يخفي بصورة مستمرة قدراً من المعلومات عن الجمهور، ليجعله عاجزاً عن معرفة «ما سيحدث» حتى نهاية العرض، وقد يترتب عليه إخفاء المعلومات عن بطل (أو أبطال) الفيلم نفسه، حيث سيطرح على نفسه هو الآخر سؤالاً من نوع «ما الذي سأفعله؟» والذي يتضمن كافة الأسئلة المحتملة الأخرى (كيف، متى، لماذا...إلخ فعلت ـ أفعل ـ سأفعل)، وهكذا نكون أمام ثلاثة آليات تحدد حجم المعلومات المخفية (آليات الأخفاء) عن الجمهور أو البطل أو كليهما معاً:

أ ـ إخفاء المعلومات عن الجمهور وتقديمها للبطل ـ غالباً ما ترتبط هذه الآلية بتحول درامي حاد في الأحداث، عندما تتكشف للجمهور فجأة مشاعر أو أفكار أو أفعال لم يكن يتوقعها من البطل الذي كان يعرف ماذا يريد وما الذي سيفعله بعكس الجمهور (كأن تقوم البطلة بإهانة عشيقها دافعة به لقتلها، لأنها لم تستطع أن تختار بين حبها له وبين حريتها)، وهذا غالباً ما يؤدي إلى تغير في علاقة الجمهور بالبطل (من «التعاطف» إلى «النفور» مثلاً)، كما أنها تستخدم على نطاق واسع في الأفلام

البوليسـية وأفـلام الجاسوسـية، عندمـا يأخـذ البطـل (المحقـق أو شـخص يقـوم عنـه بهـذا الـدور) بالإفصـاح عـن عـشرات التفاصيـل التـي توصـل إلى اكتشـافها مثـيراً دهشـة الجمهـور بعبقريتـه الفريـدة (انتقـال مـن «التقمـص» أو «المقارنـة» إلى «الإعجـاب»).

ب ـ إخفـاء المعلومـات عـن البطـل وتقديمهـا للجمهـور ـ ولعـل هـذه الآليـة هـي المفضلـة لـدى الجمهـور والأكـثر تشـويقاً لـه، وكثـيراً مـا يتـم اسـتخدامها في الأفـلام الكوميديـة والبوليسـية والميلودراميـة. فعـدم إدراك البطـل للمفارقـة التـي يعيشـها سـيدفع الجمهـور دون شـك للضحـك (كأن يغـازل البطـل رجـلاً متنكـراً في لبـاس امـرأة)، كـما أنـه سـيعيش حالـة مـن التوتـر الشـديد وهـو يشـاهد المجـرم يصطحـب ضحيتـه (البطـل) التـي لا تعـرف شـيئاً عـن حقيقتـه إلى نهايتهـا البائسـة، وسـيبدو متعاطفـاً تمامـاً مـع بطلـه الميلودرامـي الـذي تحـاك ضـده مختلـف المؤامـرات والمكائـد والخـدع دون أن يـدري. فالبطـل في جميـع هـذه الأحـوال لا يعـرف مـا الـذي يحـدث، مـما يجعـل الفعـل لديـه سـلبياً إلى أقـصى حـد، فيكتسـب سـؤال الجمهـور «مـا الـذي سـيحدث» بـدوره أقـصى حـد مـن الإصرار عـلى الجـواب، ولعـل هـذا هـو أعـلى مسـتوى مـن التشـويق يمكـن للفيلـم الوصـول إليـه مـن حيـث المبـدأ... وتبـدو هـذه الآليـة شـديدة الارتبـاط بـ «التقمـص» و«التعاطـف» و«المقارنـة» مـع البطـل، و«التخيـل» و«الإثـارة» مـع الحـدث.

ج ـ إخفـاء المعلومـات عـن الجمهـور وعـن البطـل ـ هـذه الآليـة هـي الأكـثر انتشـاراً في السـينما، حيـث الأحـداث بـكل مـا تحملـه مـن معضـلات، تواجـه البطـل والجمهـور

علـى حـد سـواء، مـما يسـمح لمختلـف أنمـاط التفاعـل مـع البطـل أو الحـدث بالظهـور. ومـن الجديـر بالذكـر أن الفيلـم قـد يسـتخدم أكـثر مـن آليـة في الفيلـم نفسـه وبالنسـبة لأكـثر مـن بطـل.

3 ـ نوعية المعلومات:

لمـاذا يفقـد الجمهـور أثنـاء مشـاهدته بعـض الأفـلام اهتمامـه بــ «مـا سـيحدث» عـلى الرغـم مـن قـدرة الفيلـم عـلى جعلـه يتماهـى مـع أنمـاط محـددة مـن الأبطـال والأحـداث، وبالرغـم مـن انسـجامه مـع مضمـون المعلومـات، وبالرغـم مـن عمـل «آليـات الإخفـاء» بصـورة جيـدة؟ هـل لأنـه يعلـم تمامـاً مـا الـذي سـيحدث؟

في الواقـع إن هـذا السـؤال يقودنـا إلى إشـكالية سـينمائية حقيقيـة تدحـض ظاهريـاً كل مـا أوردنـاه سـابقاً حـول دور إخفـاء المعلومـات في جـذب الجمهـور. إذ ليـس نـادراً أن يشـاهد الجمهـور فيلـماً مـا للمـرة الثانيـة أو الثالثـة بنفـس المتعـة الـذي شـاهده فيهـا للمـرة الأولى، أي وهـو يعـرف تمامـاً منـذ بدايـة الفيلـم طبيعـة وصـيرورة الأحـداث ومصائـر الأبطـال فيـه. بكلمـة واحـدة يعـرف بالضبـط كل مـا سـيحدث في الفيلـم، بـل وكيـف سـيحدث.

لكـن هـل سيشـاهده بنفـس التشـوق؟ لا نعتقـد، ولعلنـا هنـا نتحـدث عـن المتعـة في المشـاهدة حيـث يقتـصر التشـوق في اسـتعادة هـذه المتعـة فحسـب. فالمشـاهدات التاليـة للفيلـم تحقـق متعـة للجمهـور عـبر ثلاثـة مسـتويات:

أ ـ المتعـة في اسـتعادته للمشـاعر أو الذكريـات أو الخيـالات أو الأفـكار، وكذلـك مختلـف

الأنماط التي تفاعل من خلالها مع البطل (أو الأبطال) والتي حرضها الفيلم عند المشاهدة الأولى له.

ب ـ المتعة في استعادته لآلية عمل التشويق الحسي (البصري ـ السمعي) في الفيلم.

ج ـ المتعة في استعادته لآليات الارتباط والتنقل بين مختلف أنواع المعلومات في الفيلم.

وعند المستويين الأخيرين بالذات يمكننا أن نبحث عن جواب لسؤالنا الأول.

فعندما يفقد الجمهور اهتمامه بما سيحدث في الفيلم رغم توفر الكثير من شروط الجماهيرية التي تكلمنا عنها آنفاً (وهي حالة غالباً ما تواجه أفلام تنتمي إلى السينما الجادة) فهذا يعني أن ثمة خللاً ما إما في التشويق الحسي للفيلم (وسنتطرق إليه لاحقاً)، وإما في نوعية المعلومات وارتباطها وتنقلها مع بعضها البعض، الأمر الذي يتوقف عليه إحساس الجمهور بحركة الحدث، وما يخلق لديه حالة من الترقب والتوتر والانجذاب المستمر نحو الفيلم.

لكن عن أية أنواع من المعلومات يجري الحديث؟ إذا نظرنا إلى الفيلم السينمائي كمنظومة متكاملة من المعلومات المتواترة والمتزايدة بصورة تصاعدية من جهة، وكمنظومة مركبة من المشاهد التي تشكل الوعاء المادي لهذه المعلومات من جهة ثانية، فلابد أننا نستطيع تمييز مجموعة نوعية من المعلومات ـ المشاهد من حيث طبيعتها الوظيفية، وهكذا نجد أن كل فيلم سيحتوي وبمستويات مختلفة الأنواع التالية من المعلومات:

1- المعلومة التفصيلية: من خلالها يتعرف الجمهور على المكونات الأولية للفيلم، كالمكان والزمان الذي تجري فيه الأحداث بكل ما يحملانه من مدلولات، وطبيعة الشخصيات بكافة أبعادها وعلاقاتها المتبادلة، وكذلك بإبراز بعض الجوانب الخاصة بالحدث (الجوهرية أو الثانوية).

2- المعلومة الإشكالية: وهي ترتبط بالحبكة الأساسية في الفيلم والحبكات الثانوية التي تتفرع عنها، إذ أن المشاهد التي تتضمن هذه المعلومة قادرة على تفجير جميع أدوات الاستفهام أمام البطل، وهو ما يدفع الجمهور بدوره للتساؤل عن الذي سيحدث لاحقاً وعن الكيفية التي سيحدث بها.

3- المعلومة التصعيدية: يمكن عدها تطوير للمعلومة الإشكالية إذ أنها تقوم بزيادة توتر الحدث وتصعيده وجعل اتجاهات صيرورته أكثر غموضاً والتباساً.

4- المعلومة التبريرية: ومهمتها شرح وتبرير الصيغة التي أخذها الحدث في سيرورته وفي حله أو تصعيده للمعلومة الإشكالية.

5- المعلومة التحريضية: تحول الحدث باتجاه واضح تماماً، وإذ يعي الجمهور ما «الذي سيحدث»، يبقى متلهفاً لمعرفة كيف سيحدث ذلك، وكثيراً ما تعتمد الكوميديا هذا النوع من المعلومات.

6- المعلومة الاستعراضية: وتتضمن الإجابة على المعلومة التحريضية موضحة الصورة التي آل إليها الحدث.

ومـن الجديـر بالذكـر أن المشـهد نفسـه قـد يحتـوي عـلى أكـثر مـن نوعيـة واحـدة مـن المعلومـات. فـكل معلومـة تفصيليـة غالبـاً مـا تكـون معلومـة تصعيديـة في إطـار الفيلـم البوليـسي (فالوصـول إلى الحقيقـة يدفـع المحقـق باسـتمرار إلى جمـع القرائـن والتفاصيـل مـن مختلـف الشـخصيات مـما يـؤدي الى تصعيـد الحـدث)، وترتبـط في مشـهد واحـد كل من المعلومـة التحريضيـة والاسـتعراضية في الفيلـم الكوميـدي، أمـا المعلومـة التصعيديـة فليـس نـادراً أن تترافـق ومعلومـة إشـكالية جديـدة في الفيلـم، وكذلـك يمكـن للمعلومـة الإشـكالية أن تُحتـوى في معلومـة تفصيليـة (الحيـاة الفقـيرة للبطـل تدفعـه للتفكـير في القتـل)، كـما تسـتطيع المعلومـة التبريريـة أن تحمـل معلومـة إشـكالية (البطـل يقتـل بسـبب الفقـر، لكـن مـا هـو مصيره)...إلـخ. وهكـذا سـنجد أنفسـنا أمـام عـدد كبـير جـداً مـن الترابطـات بـين هـذه الأنـواع المختلفـة.

ومـن الواضـح أن مسـتوى فاعليـة كل مـن هـذه الأنـواع ليـس واحـداً مـن منظور التشـويق، إذ أن كلاً منهـا مرتبــط بأنمــاط مختلفــة مــن تفاعــل الجمهــور مــع البطــل والحــدث. فالمعلومـة التفصيليـة تسـتطيع أن تحتـوي جميـع أنمـاط التفاعـل مـع البطـل أو الحـدث، وذلـك انطلاقـاً مـما تـصرح بـه هـذه المعلومـة. وترتبـط المعلومتـان الإشـكالية والتصعيديـة بأنمـاط التفاعـل التاليـة مـع البطـل والحـدث: «التقمـص» (مـاذا سـأفعل؟)، «المقارنـة» (ماذا سـأفعل لـو كنـت مكانـه؟)، «التعاطـف» (مسـكين... كيـف سـيفعل؟)، «التأمـل» (إشـكالية ذات أبعـاد عميقـة)، «التخيـل» (كيـف سـيتطور الحـدث؟)، «الإثـارة» (ترقـب... مـا الـذي

سـيحدث؟)، «التذكـر» (حالـة مشـابهة). أمـا المعلومـة التبريريـة فترتبـط بالأنمـاط التاليـة: «التقمـص» (هكـذا كنـت سـأفعل)، «الإعجـاب» (كيـف فعـل ذلـك!؟)، «المقارنـة» (هـل كنـت سـأفعل ذلـك؟)، «التعاطـف» (مسـكين... لا يسـتطيع أن يفعـل شـيئاً)، «النفـور» (كيـف سـمح لنفسـه بذلـك الفعـل؟)، «التأمـل» (تحليـل الصيغـة التـي أخذهـا الحـدث)، «الإثـارة» (اليـأس أو الفـرح أو الألم...) «التذكـر» (حالـة مشـابهة). وترتبـط المعلومـة التحريضيـة بأنمـاط: «الإعجـاب» أو «النفـور» (يـا لـه مـن فعـل)، «التعاطـف» (يـا للمسـكين سـوف يقـع)، «التخيـل» (كيـف سـيحدث؟)، «الإثـارة» (ترقـب خفيـف)، «التذكـر» (حالـة مشـابهة). أمـا المعلومـة الاسـتعراضية فترتبـط بنفـس الأنمـاط الخاصـة بالتفاعـل مـع البطـل، غـير أن السـبب يختلـف في حالـة «التعاطـف» (المسـكين...لقد وقـع)، وينتفـي «التخيـل» في الأنمـاط الخاصـة بالتفاعـل مـع الحـدث وتتغـير طبيعـة «الإثـارة» (الحـزن أو الضحـك...) و«التذكـر» يبقـى للسـبب نفسـه.

لكـن وبمـا أن الفيلـم السـينمائي هـو منظومـة متكاملـة مـن المشـاهد ـ المعلومـات المركبـة والمتداخلـة، فـإن منطـق الـسرد بمـا يتضمنـه مـن تتـال وتقاطـع وتـواز وتراجـع لهـذه الأنـواع سـيلعب الـدور الحاسـم في فاعليتهـا وقدرتهـا عـلى جـذب الجمهـور إلى الفيلـم.

ومـن المعـروف أن تاريـخ السـينما قـد اسـتطاع بلـورة مخططـات عديـدة مـن المنطـق الـسردي للفيلـم، والتـي غـدت القاعـدة الأساسـية لنتـاج السـينما التجاريـة في مختلـف أنحـاء العـالم. لكـن الصحيـح أيضـاً أن ثمـة دومـاً منطقـاً مبتكـراً وجديـداً مـن الـسرد السـينمائي

الـذي يخـوض في مغامـرة مجهولـة العواقـب حـول قدرتـه عـلى التواصـل مـع الجمهـور.

- **التشويق الحسي :**

وهـو يتضمـن جميـع الوسـائل التعبيريـة البصريـة والسـمعية للفيلـم، أي كل مـا ينـدرج تحـت مصطلـح اللغـة السـينمائية القـادرة في تركيبتهـا الجزئيـة أو النهائيـة عـلى جعـل الجمهـور ينجـذب إلى الفيلـم ويتماهـى معـه. إذاً نحـن نتكلـم عـن مسـتوى معـين مـن أداء هـذه الوسـائل التعبيريـة في علاقتهـا بالمتلقـي. لكـن حتـى عـلى هـذا المسـتوى يبـدو مـن المسـتحيل حـصر الطاقـة الإبداعيـة والإمكانيـات التعبيريـة اللامتناهيـة الكامنـة في هـذه الوسـائل وارتباطاتهـا الجدليـة التـي ينتـج عنهـا الفيلـم، وبالتـالي نعـود فنؤكـد عـلى أن مـا سنسـتعرضه هـو مجـرد إشـارات سريعـة لنـذر يسـير مـن هـذه الإمكانيـات.

إن كل مـا يـراه الجمهـور في المشـهد مـن ديكـورات وإكسسـوارات (ثابتـة أو متحركـة) وممثلـين يمكـن لـه مـن حيـث المبـدأ أن يشـكل حافـزاً لتشـويقه، إمـا لمـا تحملـه هـذه العنـاصر بطبيعتهـا مـن مميـزات وصفـات تشـويقية خاصـة كمشـاهدة مقصلـة أو سـمكة قـرش أو مظاهـرة، وإمـا لأسـباب تتعلـق بفـن التصويـر والتمثيـل والمونتـاج، أو للسـببين معـاً.

فمـن خـلال التصويـر يفـرض الفيلـم رؤيـة مـن نـوع محـدد عـلى الجمهـور، قـد تجعلـه في منتهـى الحياديـة وربمـا الملـل مـن متابعتـه، أو في منتهـى التشـوق. وسـنحاول توضيـح الفكـرة مـن خـلال مشـهد مواجهـة بـين شـخصين يقفـان في غرفـة صغـيرة.

إذ مـن الممكـن تصويرهـما بطريقـة كلاسـيكية تكـون الكامـيرا فيهـا ثابتـة أفقيـة، واللقطـة متوسـطة، والإضـاءة تغمـر الغرفـة حيـث الديكـور مجـرد خلفيـة لهـما. وقـد تتحـرك الكامـيرا مـع أحدهـما موحيـة بحركتـه وتقدمـه نحـو الأخـر، لتتحـول اللقطـة مـن متوسـطة إلى كبيرة، وتأخـذ بالـدوران (الشـخص يـدور) حـول الشـخص الثابـت في المركـز، وقـد يتحـرك هـو الآخـر في مواجهـة الكامـيرا، اللقطـة الكبـيرة تـبرز انفعالاتـه وإيماءاتـه وحـركات يديـه بدقـة، والتـي ستكتسـب عمقـاً تعبيريـاً أكـبر فيـما لـو علـق في سـقف الغرفـة المنخفـض مصبـاح خافـت الضـوء، وعندئـذ مـن الممكـن أن تتخـلى الكامـيرا عـن الشـخص الـذي كانـت ترافقـه (بعـد أن توقـف ممعنـاً البـصر في الأخـر) وتـدور حولهـما مرتفعـة إلى الأعـلى لتتحـول إلى لقطـة متوسـطة تـبرز التبايـن الصـارخ بـين الضـوء والظـل، الـذي يحطـم الأشـكال المألوفـة للديكـورات والإكسسـوارات (الغليـون في يـد أحدهـم، النظـارات الرقيقـة لـدى الآخـر أو طـرف سـلاحه) وللشـخصين نفسـهما، كـما يولـد شـعوراً بضيـق المـكان مـن جهـة، وامتـداده اللامحـدود مـن جهـة أخـرى حيـث لا يـدرك الجمهـور مـاذا وراء هـذه الظلمـة.

لكـن مـن الممكـن أيضـاً ألا ترتفـع الكامـيرا إلى أعـلى، بـل تصـور الشـخص المتقـدم مـن الخلـف ومـن ثـم تلتـف حولـه وتتوقـف أفقيـاً عـلى وجهـه، وبعـد ذلـك تعـود فتلتقـط نظـرات الشـخص الآخـر (عمليـة قطـع بـين اللقطتـين)، وتعـود ثانيـة إلى الشـخص الأول الـذي يأخـذ في التحـرك وتتابعـه بانوراميـاً (عمليـة قطـع أخـرى) وهكـذا. وطـول اللقطـة (أو اللقطـات) هنـا يلعـب دوراً جوهريـاً في تفاعـل هـذه العنـاصر وإيقاظهـا شـعور الجمهـور

بالتوتـر والترقـب لمـا سـيحدث، وبالتـالي لابـد أن يكـون أداء الممثلـين مقنعـاً ومنسـجماً مـع طبيعـة المواجهـة المتصاعـدة.

لكـن مـاذا عـن شريـط الصـوت المرافـق لهـذا المشـهد؟ هنـا أيضـاً الاحتـمالات متعـددة. ولـن نبالـغ إذ نقـول أن طبيعـة الشريـط الصـوتي تعـبر إلى حـد بعيـد عـن طبيعـة هـذه المواجهـة. فقـد يترافـق المشـهد مـع موسـيقا مضطربـة (مواجهـة صداميـة) أو مـع موسـيقا عاطفيـة (مواجهـة ائتلافيـة)، وقـد يترافـق مـع الصمـت مـما يضفـي الكثـير مـن الغمـوض عـلى نوعيـة المواجهـة (عـلى افـتراض عـدم وجـود مقدمـات قبـل هـذه اللقطـة تسـاعد عـلى تحديدهـا). كـما أن دخـول مؤثـرات صوتيـة معينـة عـلى المشـهد كفيـل كذلـك بإسـقاط معنـى مـا عليـه وزيـادة توتـره، كأن تتوقـف سـيارة فجـأة في الخـارج، أو أن يترافـق المشـهد مـع صـوت الريـح والمطـر والرعـد، أو مـع تـكات السـاعة في الغرفة...إلـخ.

ويكـون الحـوار هنـا تتويجـاً للحالـة التـي خلقتهـا المؤثـرات السـابقة، فيقـوم بتبريرهـا مصعـداً إياهـا في الاتجـاه نفسـه، وقـد يترافـق مـع الموسـيقا أو يسـتمر مـن دونهـا، وقـد تتخللـه فـترات مـن الصمـت، أو يسـتمر متدفقـاً بحيويـة دون انقطـاع.

إن المونتـاج يضلـع بـدور جوهـري في الفيلـم السـينمائي كـما هـو معـروف، فقبـل عمليـة المونتـاج لا يوجـد فيلـم، ولعلـه مـن منظـور التشـويق الوسـيلة الأكـثر فاعليـة، إذ مـن دونـه تفقـد جميـع الوسـائل التعبيريـة الأخـرى فاعليتهـا، بـل أنـه يرفـع مـن مسـتوى هـذه الفاعليـة إلى أقـصى درجـة. فلـو عدنـا إلى مشـهد المواجهـة سـنجد أن المونتـاج الداخـلي

للقطة (حركة الكاميرا، تغير حجم اللقطات، زاوية التصوير، طول اللقطة...إلخ) يلعب في البداية الدور الأساسي في تحريك الحدث، ومن ثم يأتي المونتاج بين اللقطات (عند القطع) ليتابع هذه العملية، وسيحدد المونتاج ما بين هذا المشهد وغيره من المشاهد التي سبقته والتي ستليه الأسلوب السردي للفيلم بأكمله، فقد يتوازى معه مشهد لسيارة مسرعة تسير في الشوارع، ومن ثم يتبعه مشهد لنزول شخص من السيارة التي توقفت فجأة وصوت إطلاق رصاص، وبعد ذلك مشهد لجنازة يسير فيها القاتل نفسه (الشخص الذي رأينا جزءاً من سلاحه داخل الغرفة)، يتخلله مشهد نرى فيه القاتل يضبط زوجته مع الشخص الذي قتله (فلاش باك عن طريق المونتاج)، وقد نرى ذلك عبر أكثر من مشهد يسير بصورة متوازية مع مشهد الجنازة. أي أن جميع آليات الإخفاء للمعلومات وكذلك آليات الارتباط والتنقل بين أنواع المشاهد ـ المعلومات تتم عن طريق المونتاج. ومن البديهي أن طول هذه المشاهد المتداخلة مونتاجياً سيعطي للفيلم إيقاعه الخاص، ووقعه المتميز على الجمهور.

وهكذا نرى أن التشويق الحسي يلعب دوراً جوهرياً في تفاعل الجمهور مع البطل والحدث. ففي حين يبدو الأداء التمثيلي معادلاً لأنماط التفاعل الأولى فحسب، يأخذ التشويق المعرفي زخمه وقدرته على التأثير والتفعيل من زخم وقوة جميع الوسائل التعبيرية البصرية والسمعية التي يقدم في إطارها، لتشكل بدورها معادلاً لأنماط التفاعل مع البطل والحدث على حد سواء.

لقـد كان الهـدف مـن هـذه الدراسـة هـو البحـث عـن الجـذور النظريـة لجماهيريـة الفيلـم السـينمائي، وهـي مجـرد محاولـة لا ندعـي تكاملهـا، فالموضـوع إشـكالي ومعقـد، وقـد تطـرق إليـه الكثـيرون ولا يـزال، وطالما تعيـش سـينمانا الجـادة أزمـة شـبه دائمـة في التواصـل مـع الجمهـور، سـيبقى الحـوار مفتوحـاً ومشروعـاً حـول هـذا الموضـوع.

لقـد اسـتطاعت السـينما أن تثبـت ـ وفي الواقـع العمـلي ـ امتلاكهـا لإمكانيـات هائلـة قـادرة عـلى جـذب الجمهـور، لكـن تبقـى عمليـة إدراك ماهيـة هـذه الإمكانـات واستشـفاف الآليـات التـي تعمـل مـن خلالهـا عمليـة ضروريـة، ليـس لإعـادة إنتـاج أفـلام جماهيريـة لا تقـدم شـيئاً للجماهـير، بـل لاسـتغلالها والإفـادة منهـا، والخـروج بالاتجاهـات السـينمائية الجـادة لدينـا مـن أطرهـا النخبويـة إلى الفئـات الواسـعة مـن الجماهـير، وقـد أثبـت العديـد مـن كبـار سـينمائي العـالم أن ذلـك ليـس بالـشيء المسـتحيل.

مجلة «الفن السابع» المصرية 1999.

عن «الحالة الاستثنائية» في السينما

لابد أن محاكاة السينما للواقع متشعبة وشديدة التعقيد، وقد يبدو الواقع ـ من جراء التكرار المتعمد لحفنة من الموضوعات في بعض المراحل ـ وكأنه استنفذ إمكانياته في مد السينما بالجديد. والحقيقة أن الأمر لو اقتصر على الموضوعات لما كانت هناك مشكلة على الإطلاق، فالعمل الفني يستمد قيمته بالدرجة الأولى من طبيعة المعالجة الفكرية والفنية للموضوع وليس من الموضوع بحد ذاته، لكن التكرار امتد ليلحق بالمعالجات نفسها، وحول هذا المفهوم بالذات سوف نتحدث ضمن إطار محدد لا يستوفي جميع جوانب الظاهرة وأبعادها، ونقصد تحديداً «الحالة الاستثنائية».

لماذا تصر السينما على هذا التكرار؟ ربما لأننا نتحدث عن السينما لا كفن أثبت قدرته على التفرد والخلق المبدع لمختلف مستويات الواقع وقراءتها بصورة جديدة فحسب، بل وعن السينما كسلعة تجارية ترضخ لقوانين الربح قبل أي اعتبارات أخرى، وكمؤسسة دعائية في يد السلطة (المحلية أو العالمية) تسعى إلى ترسيخ قيم وأفكار ونماذج بعينها، وتجد في التكرار أداة ترويج فعالة لإيديولوجيات أو سياسات أو أخلاقيات أو ميول (نفسية أو غرائزية) محددة، وذلك في قالب جذاب ومغر. وسنجد في دراسة للمخرج محمد كامل القليوبي بعنوان (الهوية القومية للسينما العربية) مثالاً

شـديد البلاغـة لهـذا النـوع مـن التكـرار، إذ يحـدد في الفـترة مـا بـين عامـي 1927و1944 عـشرة مواضيـع لا غـير دارت السـينما المصريـة في فلكهـا، علـماً انـه قـد تـم إنتـاج مائـة وثمانـين فيلـماً في هـذه الفـترة. وهـذا الواقـع ليـس رهينـاً بالسـينما المصريـة وحدهـا، فتاريـخ السـينما ملـئ بالأمثلـة التـي تؤكـد هـذه المقولـة كالإنتـاج السـينمائي في ألمانيـا أبـان الحكـم النـازي، وأفـلام الوسـترن أو الحـرب الفيتناميـة في الولايـات المتحـدة، وغـير ذلـك.

لكن كيف يحدث أن المشاهدين لا يملون متابعة أفلام تكرر نفسها؟

بدايـة علينـا أن نميـز بـين صيغتـين للواقـع، الأولى منهـما تكمـن في «اللاتشـابه» الـذي يتسـم بـه الواقـع عـلى مسـتوياته الأربعـة: الشـخصية، الحـدث، المـكان، الزمـان. فالشـخصية تمتلـك دومـاً تمايزهـا الخـاص بهـا وحدهـا مهما تقاطعـت محاورهـا النفسـية أو الطبقيـة أو الثقافية أو الأخلاقيـة مـع شـخصيات أخـرى، ويمثـل الحـدث كـماً متنوعـاً مـن التفاعـلات المتداخلـة والمتشـابكة بـين الشـخصيات والتـي تـؤدي إلى إعـادة تشـكيلها وتكوينهـا ونسـج علاقاتهـا وفـق معـادلات جديـدة تختلـف في كل مـرة، ويشـكل المـكان الملامـح الخارجيـة للواقـع بـكل مـا تحملـه مـن دلالات عميقـة، كـما أنـه البيئـة بأبعادهـا التاريخيـة والاجتماعيـة والثقافيـة التـي تحتضـن مجمـل الأحـداث والشـخصيات في داخلهـا مؤثـرة ومتأثـرة فيهـا، أمـا الزمـان المرتبـط جدليـاً بـكل هـذه العنـاصر فيشـكل عامـل التغـير والتبـدل المسـتمر لهـا سـواء عـلى المسـتوى القريـب المحـرك للأحـداث أو البعيـد المحـرك للتاريـخ. أمـا الصيغـة الثانيـة للواقـع فتتمثـل في «السـمات العامـة» لـه مـن بنـى سياسـية ـ اجتماعيـة وتجمعـات

دينيـة أو عرقيـة وعـادات وأخلاقيـات وسـلوكيات وثقافـة شـعبية وتركيبـة نفسـية وعلاقـات خارجية...إلـخ. ويجـد التكـرار في هـذه الثنائيـة بالضبـط (اللاتشـابه ـ «السـمات العامـة») شرط وجـوده وإمكانيـة اسـتمراره.

إن أي فلـم لابـد لـه مـن الاعتـماد عـلى «السـمات العامـة» للواقـع الـذي يتبنـاه كمنطلقـات بديهيـة تتحـرك الشـخصيات وتجـري الأحـداث عـلى خلفيتهـا مشـكلاً مـا يسـمى بالواقـع الفيلمـي، مسـتمداً مصداقيتـه مـن الحيـاة نفسـها وفي هـذه الحالـة تكـون «سـماته العامـة» معروفـة مـن قبـل المشـاهدين (ببعـض أبعادهـا عـلى الأقـل). وقـد يكـون الواقـع الفيلمـي فنتازيـاً يقـدم «سـماته العامـة» الخاصـة بـه في إطـار الفيلـم نفسـه.

مـن الواضـح إذاً أن معرفـة المشـاهدين بــ «السـمات العامـة» للواقـع الفيلمي (والـذي يقدم عـلى أنــه واقعهــم في الســينما المحليــة) يعــد شرطــاً أساســياً مــن شروط تلقيهــم للفيلــم، وكثـيراً مـا يفشـل العـرض جماهيريـاً لشـعور المشـاهدين بالاغـتراب عـن هـذا الواقـع، علـماً أن هـذه المعرفـة لا تكتسـب فقـط مـن خـلال معايشـتهم للواقـع الحيـاتي (كـما هـو الحـال مـع السـينما المحليـة)، وإنمـا كذلـك مـن خـلال خبراتهـم المتراكمـة عـبر كـم هائـل مـن المشـاهدات لنوعيـة محـددة مـن الأفـلام، وهـذا مـا يجعلهـم يتفاعلـون مـع الميلودرامـات الهنديـة وأفـلام الويسـترن وغيرهـا.

ووفقـاً لعلاقـة السـينما بــ «السـمات العامـة» للواقـع يمكـن تحديـد اتجاهـين فيهـا: الأول مـا اصطلـح عـلى تسـميته بــ «السـينما الجـادة» والتـي تسـعى إلى إقامـة علاقـة جدليـة مـع

هـذه السـمات مـن خـلال تحليـل عناصرهـا وتفكيكهـا وتعريتهـا ونقدهـا، ومواجهـة مختلف البنـى القمعيـة السـائدة والمؤسسـات السـلفية المتخلفـة والتيـارات الفكريـة الرجعيـة بكافـة تجلياتهـا، متوجهـة نحـو عقـول المشـاهدين ووجدانهـم. وسـنكتفي بالإشـارة أن «اللاتشـابه» عـلى كافـة مسـتويات الواقـع يأخـذ في هـذا الاتجـاه أبعـاداً عميقـة ومتشـابكة جـداً، تتفـوق في مكاشـفاتها أحيانـا عـلى الواقـع نفسـه.

أمـا الاتجـاه الثـاني فتتميـز علاقتـه بــ «السـمات العامـة» للواقـع بكونهـا استسـلامية أو دعائيـة أو تجاريـة (في أفضـل الأحـوال)، تقـوم بتكريـس البنـى السياسـية ـ الاجتماعيـة القائمـة والقيـم التقليديـة والأعـراف السـائدة والنزعـات السـلبية في الثقافـة الشـعبية، محاكيـة خيـالات وعواطـف وغرائـز المشـاهدين بالدرجـة الأولى، وكل ذلـك يجعـل مـن تماهـي المشـاهدين مـع هـذه السـينما عمليـة مريحـة ويسـيرة بـل وممتعـة.

ويسـتمد هـذا الاتجـاه مـن صيغـة «اللاتشـابه» شـخصيات نموذجيـة تتمايـز عـن غيرهـا بمـا هـو ثانـوي وسـطحي وخارجـي، وتلتقـي بمـا هـو جوهـري مشـكلة مـا يدعـى بالنمـط (أو البطـل) الـذي يجسـده «نجـوم» أحبهـم المشـاهدون واعتـادوا عليهـم. وعندمـا تصبـح الشـخصيات أنماطـاً محـددة الأبعـاد، لا يعـود الحديـث عـن أي تفاعـلات حقيقيـة بينهـا ممكنـاً، فمجمـل العلاقـات تُختـصر إلى نـوع مـن المجابهـة المجـردة مـن أي سـياق، مـما يجعـل سـيرورة الأحـداث أشـبه بالمخـاض المتعـثر، وهـذا بالـذات مـا يعطـي «الحالـة الاسـتثنائية» أهميتهـا الخاصـة كمحـرك درامـي فعـال لهـا، قـادر عـلى تغيـير مصائـر

الشـخصيات جذريـاً، ولا يبـدو الفيلـم دونـه قـادراً عـلى إنجـاز نهايتـه السـعيدة أو المرجـوة. (حتـى المـكان والزمـان في هـذا الاتجـاه غالبـاً مـا تختـزل إمكانياتهـما الى الحـد الأدنى، وهـذا موضـوع لا مجـال للخـوض هنـا فيـه).

وإذا فهمنــا الحالــة العامــة كوضعيــة تصــل الأحــداث مــن خلالهــا إلى نهايتهــا المنطقيــة وبالتــالي تكـون الأكـثر تعبـيراً عـن الواقـع، هـل تشـكل «الحالـة الاسـتثنائية» نقيضـاً لهـذا الواقـع وتشـويهاً لـه؟ بالطبـع لا نسـتطيع الجـزم، إذ أن الواقـع ملـئ كذلـك بالتناقضـات اللامنطقيـة والحـالات الاسـتثنائية. إذاً متـى تكـون «الحالـة الاسـتثنائية» في السـينما مشروعـة ومتـى لا تكـون؟ في الحقيقـة يمكننـا الإجابـة عـن هـذا السـؤال مـن خـلال رصـد الغايـة التـي يتـم لأجلهـا توظيـف «الحالـة الاسـتثنائية» في هـذا الفيلـم أو ذاك. وانطلاقـاً مـن هـذه الغايـة نسـتطيع تحديـد ثـلاث مسـتويات مـن التوظيـف:

1 ـ المسـتوى السـلبي المعلـن: وهـو يقـدم «الحالـة الاسـتثنائية» بصـورة فجـة يعيهـا الجميع، عـلى النحـو المسـتخدم في الميلودرامـا حيـث تتجـلى في حادثـة مصيريـة مـا كالمـوت أو الميراث أو الحـظ أو المصادفة...إلـخ، وجميـع هـذه الأحـداث تتـم عـلى نحـو مفاجـئ غـير متوقـع، لا تشـير إليـه أي مـن المعطيـات السـابقة للفيلـم. دون أن ننـسى الـدور الهـام الـذي تضلـع بـه في بعـض الأجنـاس السـينمائية بمسـتواها التجـاري البحـت كالأفـلام البوليسـية والرعـب.

2 ـ المسـتوى السـلبي الضمنـي: تحـاول أفـلام هـذا المسـتوى تقديـم «الحالـة الاسـتثنائية» عـبر درامـا محبوكـة بدقـة لتبـدو وكأنهـا غـير منفصمـة عـن النسـيج العـام للفيلـم، موحيـة

للمشاهدين بعمومية هذه الحالة، ومن هنا تأتي خطورة هذا المستوى، لذلك لابد من التوقف عند بعض الأفلام كنماذج منهجية في توظيف «الحالة الاستثنائية».

يتعرض فيلم «صائد الغزلان» لمخرجه مايكل شيمينو ـ والذي يعد أحد أهم الأفلام الأمريكية عن حرب فيتنام ـ للآثار النفسية العميقة التي تركتها هذه الحرب في نفوس الجنود العائدين إلى الوطن، ولاشك أن موضوعاً كهذا يحمل قيماً فكرية وإنسانية عالية، وهذا بالذات ما دفع بالكثير من الكتابات النقدية للإشادة به، دون أن تلاحظ الكيفية التي يسجل الفيلم من خلالها موقفاً عدائياً واضحاً من الشعب الفيتنامي، وربما مبررات مبطنة لشرعية هذه الحرب، ونقصد تلك «الحالة الاستثنائية» التي تجلت في مشهد طويل يصل إلى حوالي نصف ساعة يصور لنا عمليات التعذيب الوحشي التي يمارسها الفيتناميون ضد الجنود الأمريكان (أبطال الفيلم)، وهي استثنائية ليس لأنها مستحيلة الحدوث، بل لأن كل ما قام به الفيتناميون وهم يدافعون عن بلادهم، لا يمكن أن يقارن بما قامت الولايات المتحدة به ضد هذا الشعب (6 مليون طن من القنابل ألقيت على فيتنام أثناء الحرب)، ولأن ما اقترفته في فيتنام من مجازر وحرائق وتدمير هو المسؤول بالذات عن الأزمة الروحية والتشوه النفسي لجنودها، وليس كما يحاول الفيلم إيهامنا من خلال حالة استثنائية تبدو منسجمة تماماً مع سياقه.

ضمن تركيبة أخرى أكثر امتداداً على الصعيد الدرامي تظهر «الحالة الاستثنائية» في فيلم «أفواه وأرانب» للمخرج هنري بركات، الذي يعود إلى موضوعة «الحب فوق

الطبقـات» التـي طالما تعرضـت لهـا السـينما المصريـة، وذلـك مـن خـلال قصـة «نعمـت» التـي تعمـل لـدى «محمـود» لتتطـور العلاقـة بينهـما بالتدريـج ووفـق منطـق درامـي رسـم بدقـة وعنايـة يحولهـما مـن مجـرد سـيد وخادمـة إلى عشـيقين... في هـذا الوقـت يقـوم زوج شـقيقتها ـ عـبر توكيـل مـزور ـ بتزويجهـا مـن بائـع الفراريـج، لكـن تدخـل محمـود في اللحظـة المناسـبة يدفـع زوج شـقيقتها إلى الاعـتراف بالتزويـر وبطـلان عقـد الـزواج... وهكـذا تنتهـي الحكايـة بـأن يتـزوج محمـود مـن نعمـت منتشـلاً أختهـا وأطفالهـا مـن مسـتنقع الفقـر... كحـل مدهـش لأزمـة طبقـة بأكملهـا. ونجـد فيـما كتبـه الناقـد إبراهيـم العريـس أفضـل تعبـير عـن كيفيـة تحويـل هـذه «الحالـة الاسـتثنائية» إلى عامـة في الفيلـم إذ يقـول: «حقيقـة الأمـر أن مسـتوى تزويـج نعمـت لبائـع الفراريـج هـو المسـتوى الأكـثر واقعيـة والأكـثر حدوثـاً والأكـثر منطقيـة في الواقـع الحـي... وأن مسـتوى العلاقـة المزيفـة والقسريـة بـين نعمـت وسـيدها (خاصـة إذا اتجـه المخـرج ـ كـما يفعـل بـركات هنـا ـ إلى التعميـم) هـو المسـتوى غـير المنطقـي... غـير أن اللعبـة السـينمائية التـي يقـوم بهـا المخـرج تقلـب الأمـور: تدفـع المسـتوى الأول إلى خانـة اللامعقوليـة، وتضـع المسـتوى الثـاني في خانـة الأمـر الممكـن».

وهكـذا تغـدو «الحالـة الاسـتثنائية» في هـذه النوعيـة مـن الأفـلام أداة تزييـف للحقائـق وللواقـع بغيـة ترويـج نزعـات إيديولوجيـة محـددة. في أفـلام أخـرى تحـاول هـذه النزعـات أن تتسـتر وراء ملامـح معينـة مـن «السـمات العامـة» لواقـع مـا، وإضفـاء طابـع المبالغـة

عليـه، مقابـل تغييـب ملامـح أخـرى لا تقـل عـن الأولى أهميـة وربمـا تتجاوزهـا، كـما هـو الحـال مـع فيلـم المخـرج حسـين كـمال «إحنـا بتـوع الأوتوبيـس»، يحـاول الفيلـم فـرض مبرراتـه عـبر القمـع السـياسي كسـمة عامـة مـن سـمات مرحلـة الرئيـس جـمال عبـد النـاصر مـن خـلال حالـة اسـتثنائية تتلخـص بوقـوع شـخصين ـ نتيجة شـجار عـادي في حافلـةـ داخل زنزانـة تمتلـئ بالمعتقلـين السياسـين، ونتيجـة خطـأ يقتـادون معهـم إلى المعتقـل حيـث تتعامـل السـلطات معهـم كسياسـيين محترفـين، وتتصاعـد الحالـة بصـورة مفتعلـة لنكتشـف بـأن هـذه السـلطات تحقـق معهـم دون أن تعـرف حتـى توجههـم السـياسي، مـما يجعـل التهمـة نفسـها غامضـة... مـع أننـا نعلـم أن القمـع السـياسي النـاصري كان يتـم وفـق منهـج فكـري سـياسي واضـح. ومـن الـضروري التنويـه هنـا أن مرحلـة الرئيـس جـمال عبـد النـاصر لا تـزال مـن أكـثر المراحـل إثـارة للجـدل في التاريـخ العـربي الحديـث، لارتباطهـا بمـشروع وطنـي تقدمـي مـن جهـة، وتأسيسـها وبلورتهـا لنمـوذج فريـد مـن القمـع السـياسي ـ كان أول ضحايـاه الوطنيـين واليسـاريين وأخرهـم المـشروع الوطنـي نفسـه مـن جهـة أخـرى. كل ذلـك يجعـل مـن «الحالـة الاسـتثنائية» التـي يتناولهـا الفيلـم مجـرد معالجـة سـطحية للواقـع، كل مـا تتوخـاه مهاجمـة مرحلـة برمتهـا لاغـير.

لقـد تحدثنـا سـابقاً عـن «الحالـة الاسـتثنائية» بصفتهـا التحويليـة لمجمـل الحـدث كنمـوذج سـائد في بنيـة الأفـلام الميلودراميـة، وسـنتطرق هنـا لوضعيـة تبـدو مشـابهة مـن الناحيـة الوظيفيـة، لكنهـا تختلـف عـلى صعيـد السـياق الدرامـي حيـث تضلـع «الحالـة الاسـتثنائية»

بتشكيل المحصلة النهائية لهذا السياق، وتقدم بعض الأفلام التي تحاول مقاربة الفيلم السياسي، وإبراز البطولة الفردية كأساس لمجمل التحولات نموذجاً لهذه الوضعية، كما هو الحال في فيلم «الغول» للمخرج سمير سيف.

يأخذ بطل الفيلم الصحفي «عادل عيسى» على عاتقه الإيقاع بنشأت في يد العدالة بعد تأكده من ارتكابه لجريمة قتل بحق شخص بريء، ولما كان نشأت ابن فهمي الكاشف، الرجل صاحب الثروة والنفوذ، يقوم الأخير «بترتيب الأمور» بحيث تنطق المحكمة ببراءته، مما يدفع الصحفي عادل لتحقيق العدالة بطريقته الخاصة وذلك بقتله لفهمي الكاشف. ولاشك أن استثنائية المواجهة الفردية للظلم الاجتماعي ليست بعيدة عن الواقع، وجميعنا يعرف أمثلة كثيرة كهذه سواء في التاريخ القديم أو المعاصر، مما يجعل تصنيف مثل هذه الحالة في الفيلم بالسلب يثير التساؤل والالتباس، لذا لابد من توضيح مفهومين لهذه المجابهة كما تقدمها السينما، فضمن المفهوم الواقعي الإيجابي نلاحظ أن الظرف الاجتماعي هو الذي يخلق مبررات البطولة الفردية ويجعل من ظهورها أمراً محتماً ومنطقياً (كالحرب أو الثورة أو المقاومة الشعبية...إلخ) دون أن ننسى المكونات الشخصية الخاصة التي تدفع هذا الإنسان دون سواه للبطولة وتشكل في ظرف اجتماعي أقل قدرة على إفراز البطولات الفردية الحامل الأساسي لظهورها كما في فيلم فرد زينيمان «رجل لكل العصور». أما المفهوم السلبي للبطولة فلا يحفل بإرباك الشخصية وجعلها تتناقض مع مكوناتها النفسية وخلفيتها الثقافية

والبيئيـة وظرفهـا الاجتماعـي في سـبيل الفعـل البطـولي (وهـذا مـا فعلـه سـمير سـيف في «الغـول» عندمـا جعـل مـن صحفـي بـكل مـا تحملـه هـذه المهنـة مـن مدلـولات ثقافيـة واجتماعيـة يتحـول إلى قاتـل (بطـل) لمجـرد أن العدالـة لم تأخـذ مجراهـا وكأنهـا لم تخـرج عنـه يومـاً في هـذا المجتمـع الـذي يحيـا فيـه)، أو إضفـاء طابـع «أسـطوري» عـلى هـذه المكونـات والخلفيـات يحيـل الشـخصية إلى إمكانيـات غـير محـدودة وقـدرات خياليـة تتخطـى أي فعـل مهـما عظـم لاجـترار البطولـة المزعومـة (وهـذا مـا تقـوم بـه السـينما التجاريـة باطـراد). وجميـع هـذه الصيـغ مـن «الحالـة الاسـتثنائية» تشـكل نمـاذج مكـررة لعـدد كبـير مـن الأفـلام التـي تحـاول بأسـاليب ذكيـة التشـبه بالواقعيـة وتقديـم سـينما أبعـد مـا تكـون عـن الواقـع.

3 ـ **المسـتوى الإيجـابي:** أشرنـا سـابقاً إلى أن الواقـع لا يخلـو مـن المفارقـات اللامنطقيـة الاسـتثنائية والتـي تحمـل في طياتهـا مدلـولات إنسـانية أو فلسـفية أو اجتماعيـة عميقـة، كان لابـد أن يـتردد صداهـا في الفـن السـينمائي. وسـنكتفي بعـرض نمـاذج مـن الأفـلام التـي تنتمـي إلى هـذا المسـتوى بغيـة توضيحـه. يقـدم لنـا المخـرج الـروسي الكسـندر سـتولبير في فيلمـه «قصـة إنسـان حقيقـي» (وهـو أفلمـة لروايـة بنفـس العنـوان للكاتـب بوليفـوي مسـتلهمة مـن واقعـة حقيقيـة) قصـة طيـار يفقـد قدميـه إثـر سـقوط طائرتـه في إحـدى المعـارك، ليصبـح الطـيران بالنسـبة لـه أمـراً مسـتحيلاً، لكـن إرادتـه الاسـتثنائية وتصميمـه عـلى معـاودة الطـيران يتغلبـان بالتدريـج عـلى عجـز قدميـه الاصطناعيتـين وترويضهـما،

وإقناع رؤسائه أخيراً ـ من خلال رقصة بارعة ـ بقدرته على الطيران من جديد، وهذا ما حدث فعلاً، مما يجعل الفيلم أشبه بملحمة عن الإرادة الإنسانية.

أما المخرجة الإيطالية ليليانا كافاني فترسم في فيلمها «بواب الليل» لوحة نفسية شديدة القسوة للتشوه الروحي الذي تركته الحرب في أعماق الناس. تجري القصة بعد أعوام طويلة من الحرب، إذ يلتقي بطريق الصدفة ضابط نازي من مجرمي الحرب المتخفين مع إحدى ضحاياه في المعتقل النازي سابقاً، وبعيداً عن كل التوقعات المنطقية التي من المفترض أن تجعل هذا اللقاء يتسم بالخوف والابتعاد من جانبه وبالنفور والكراهية من جانبها، تنشأ بينهما «قصة حب» استثنائية يستعيدان من خلالها طقوس التعذيب القديمة بمتعة سادية ـ مازوخية عجيبة، «قصة حب» همجية تتطور وتتشابك لتصبح نوعاً من الإدمان الذي لا يستطيعان الفكاك منه، وتنتهي بقتلهما معاً.

في أفلام أخرى تأخذ «الحالة الاستثنائية» موقعها عبر الفنتازيا، كما في فيلم «زهرة القاهرة الأرجوانية» للمخرج الأمريكي وودي ألن، الذي يتحدث عن امرأة اعتادت التردد على صالة السينما كملاذ وحيد لها، بعيداً عن حياتها الرتيبة والصعبة، إلى أن يتغير كل شئ فجأة في أحد العروض، حيث يخرج البطل من الشاشة (من الفيلم الذي يمثل فيه) ويقتحم حياة هذه المرأة التي عشقت أدواره وشاهدت أفلامه مرات ومرات، واعداً إياها بحياة جديدة مبهجة، لكن سعادتها لا تستمر طويلاً،

وينتهـي الحلـم تحـت قسـوة الحيـاة بنفـس الطريقـة التـي انتهـت إليهـا جميـع أحلامهـا التـي راوغتهـا دومـاً في صالـة السـينما. وقـد اسـتطاع وودي ألـن مـن خـلال هـذه «الحالـة الاسـتثنائية» رصـد العديـد مـن الملامـح المتأزمـة للمجتمـع الأمريـكي في نهايـة الثلاثينـات. ومـن المهـم هنـا أن نميـز بـين فنتازيـا تتفاعـل على خلفيـة واقعيـة لتشـكل «حالة اسـتثنائية» كـما في فيلـم ألـن، وبـين فنتازيـا تخلـق واقعهـا الافـتراضي المتكامـل والخـاص الـذي قـد تنشـأ في سـياقه «حالـة اسـتثنائية» مـا وقد لا تنشـأ.

كـما علينـا ألا نخلـط بـين الفنتازيا كحالـة اسـتثنائية وبعض الاتجاهـات الفنية (كالسـوريالية) والتيـارات التجريبيـة التـي تتخـذ أسـلوبية خاصـة غـير مألوفـة في التعبـير، حيـث الاسـتثنائية تتجـلى عـلى مسـتوى الشـكل، وهـذا موضـوع آخـر مختلـف تمامـاً عـن ذلـك الـذي نحـن بصدده.

إن «الحالـة الاسـتثنائية» في السـينما لا تعـدو أكـثر مـن أداة دراميـة، لكنهـا أداة مرنـة يمكـن توظيفـا سـلباً أو إيجابـاً، وتحمليهـا مضامـين إيديولوجيـة أو سياسـية أو اجتماعيـة أو فلسـفية أو نفسـية أو تجاريـة، قـد تتسـم بالعمـق أو السـطحية، وقـد تكـون واقعيـة أو فنتازيـة، ولأنهـا تحتمـل كل هـذه المسـتويات كان لابـد أن تتجـلى في تحـف سـينمائية رائعـة متفـردة مـن جهـة، وأعـمال نموذجيـة تكـرر نفسـها مـن جهـة أخـرى.

مجلة «الفن السابع» المصرية 1999.

ما الذي بقي للناقد إذا كانت الدولة تسفه السينما والمجتمع يحرمها

أنـه لـشيء محبـط للغايـة أن يعتريـك شـعور للحظـة بـأن ذاك الهـم المسـتشري في عروقـك، والـذي حملتـه معـك سـنوات طويلـة، وأنـت تأمـل في أن تتخلـص يومـاً منـه، دون أن توفـر جهـداً وعرقـاً في سـبيل ذلـك، لم يـزل ينتصـب أمامـك بـكل هالتـه وزخمـه وكأنـك لم تفعـل شـيئاً إزائـه. أعتقـد بـأن مثـل هـذه اللحظـات كثـيراً مـا تنتـاب أبنـاء جيـل كامـل مـن النقـاد السـينمائيين في العـالم العـربي. إذ تبـدو إحـدى أعمـق إشـكاليات الواقـع الحضـاري العـربي الراهــن تلــك الهــوة الواســعة بــين المســتويات المختلفــة التــي تشــكل بنيــة هــذا الواقــع بمجملـه، مـما خلـق حلقـة متشـابكة ولا تنتهـي مـن التناقضـات الكاريكاتوريـة ـ التراجيديـة. فأخــذ الواقــع الثقــافي يشــكل في كثــير مــن مطارحاتــه وإفرازاتــه حالــة مــن العزلــة عــن مختلــف جوانــب الواقــع الأخــرى. وهكــذا وبخطــوط متوازيــة تبحــث عــن تقاطعــات مفترضـة نجـد أنفسـنا نواجـه بـآن واحـد أميـة تكتسـح الشـارع العـربي بـكل مـا تفترضـه من انغـلاق حضـاري ـ ثقـافي مـن جهـة، وصرخـات تحـذر مـن خطـر العولمـة ثقافيـاً مـن جهـة أخـرى. نبحـث عـن أثـام الديمقراطيـة ولا وجـود لنظـام ديمقراطـي واحـد. بدأنـا بالاتجاهـات التجريبية في المسرح ولم نهضم الكلاسيكيات بعد. لكن ماذا عن السينما؟

بالطبع لا نستطيع القول أن هذه التناقضات ذات الروح العبثية والمنبعثة من الجوهر الحضاري للواقع بالذات قد ألغت دور المثقف العربي، وخاصة فيما يمكن أن يشكل المقدمات الثقافية التأسيسية لواقع مستقبلي تأخذ الثقافة فيه حيزاً أكبر من التفاعل مع مختلف مستوياته. فهل استطاع النقد السينمائي لدينا تشكيل ما يمكن أن ندعوه الثقافة السينمائية التأسيسية بصورة مباشرة أو غير مباشرة؟

قد تبدو كلمة «لدينا» شمولية وغير دقيقة، وكأننا نتكلم عن واقع متجانس يمتد من المشرق العربي إلى مغربه، رغم أن الأمر ليس كذلك على الإطلاق. لكن رغم مختلف الفوارق التي كثيراً ما تبدو جوهرية بين بلد وآخر، بل بين مناطق وأخرى، وبين الأرياف والمدن في ذات البلد، إلا أن التفاعل الثقافي المتبادل في العالم العربي يبقى هو الآخر حقيقة ثابتة، مع التحفظ على مستوى هذا التفاعل الذي تشكل السياسات الثقافية والإعلامية المهيمنة المعضلة الأبرز في توسيع أطره وبلورتها.

وما يؤكد هذه الحقيقة فعلاً هو نوعية الإسهامات النقدية لأبرز النقاد السينمائيين العرب، التي كثيراً ما كانت تبني مادتها على أساس مختلف القضايا الإشكالية المرتبطة بالإنتاج السينمائي العربي عموماً. ولعل هذه الإسهامات بكل ما تضمنته من معلومات نظرية أو تقنية أو تاريخية، بالإضافة إلى الترجمات وما تحمله من أهمية معرفية، تكون بمجموعها تراثاً ثقافياً سينمائياً، يصب بالتأكيد في المشروع التأسيسي الذي تحدثنا عنه.

لكـن المفارقـة التـي تبعـث عـلى الإحبـاط تتمثـل في اسـتمرار تغييـب الثقافـة السـينمائية، ليـس فقـط عـن الجمهـور العريـض، بـل حتـى عـن فئـات واسـعة مـن المثقفـين، والأنـكى مـن ذلـك افتقادهـا عنـد عـدد كبـير مـن «المختصـين في شـؤون السـينما»، رغـم وجـود هـذا الـتراث النقـدي القيـم (رغـم حجمـه الضئيـل).

فالفنـون عمومـاً لا تـزال «مـادة ترفيهيـة» في نظـر السياسـات الثقافيـة العربيـة، ولـئن كان الشـعب العـربي عـلى درجـة «عاليـة» مـن الرفاهيـة، فقـد ارتـأت هـذه السياسـات عـدم إدخالهـا ضمـن المناهـج الدراسـية إلا في الحـدود الدنيـا، لئـلا تقتلـه تخمـة الترفيـه. أمـا السـينما فتبـدو في الـدرك الأسـفل بـين الفنـون في نظرهـا، و قـد يصـل الأمـر إلى عدهـا مـادة مبتذلـة (بـل ومحرمـة). وللتأكيـد عـلى مقولـة الابتـذال، تقـوم هـذه السياسـيات نفسـها بترويـج أسـوء النـماذج السـينمائية في صـالات السـينما وعـلى شاشـات التلفزيـون.

بالطبـع لا شي يدعـو للعجـب، فالسياسـة الثقافيـة في الوطـن العـربي لا تنفصـم عـن النظـام السـياسي العـربي بخطوطـه المنهجيـة العامـة، بمـا يمارسـه مـن قمـع سـلطوي وانتهـاك اقتصـادي وتغريـب وتهميـش اجتماعـي عـلى المواطنـين، وكل ذلـك كان لابـد أن يترافـق بعمليـة منظمـة في اتجـاه تهميـش الثقافـة وتحويلهـا إلى مـادة مبتذلـة، رخيصـة الإنتـاج وسـهلة الاسـتهلاك، بعيـدة عـن الخصوصيـة والأصالـة التـي قـد تفـترض رأيـاً مخالفـاً أو نفسـاً معارضـاً.

ليس من الصعب إذن أن ندرك سبب فشل جميع الدعوات المتكررة على مدى عقود عديدة لقوى التأسيس الثقافي ـ السينمائي من النقاد العرب إلى دعم الإنتاج السينمائي الجاد وتحديث آليات توزيعه وعرضه، وتطوير التشريعات السينمائية، وإنشاء أرشيف سينمائي، وتشجيع النوادي السينمائية وتنشيطها، بل كثيراً ما ذهبت هذه الدعوات إلى أبعد من تلك الطموحات بكثير، لكن النتيجة واحدة: لا شيء.

فلو استعرضنا الواقع السينمائي الراهن بخطوطه العامة سنلاحظ تراجعاً واضحاً في الإنتاج السينمائي كماً وكيفاً. ولا يزال الفيلم العربي الجاد يعاني المصاعب ذاتها بدءاً من الظروف المأساوية لإنتاجه، وتوزيعه على نطاق محدود، وعرضه الهزيل الذي لا يترافق مع دعاية مناسبة وتوقيت محسوب، وانتهاء بمصيره من العزلة والاختناق على الرفوف وفي المستودعات. ولا نأتي بجديد إذ نقول أن الجمهور العربي قادر على مشاهدة فيلم أمريكي في بلده بعد فترة وجيزة جداً من إنتاجه، في الوقت الذي لا يتسنى له مشاهدة فيلم من إنتاج بلد عربي آخر إلا في المناسبات السعيدة من مهرجانات وتظاهرات سينمائية.

من الغريب حقاً، بل ومن المؤلم والمخجل أن لا تمتلك حتى دولة ذات تاريخ طويل وعريق في صناعة السينما كمصر أرشيفاً سينمائياً (سينماتيك)، وألا تكون عضواً في الاتحاد الدولي للأرشيف السينمائي، مع العلم أن مثل هذا الأرشيف أكثر من ضروري في أي بلد تحترم الفن السينمائي، ليس لأهميته في الحفاظ على النتاج المحلي من التلف والضياع

واحتضانـه لكـم هائـل مـن النـماذج السـينمائية العالميـة وتنظيمـه للعـروض الجماهيريـة فحسـب، إذ دون أرشـيف كهـذا لا يمكـن للنقـد السـينمائي أن يتقـدم وسـيمسي تكـراراً سـلبياً للمقـولات القديمـة، وسـيفقد القـدرة عـلى الجـدل الموضوعـي معهـا وتطويرهـا، وهـذا مـا يحـدث اليـوم فعـلاً.

إن المنشـورات السـينمائية مـن كتابـات نقديـة وتاريخيـة وتقنيـة ـ محليـة أو مترجمـة ـ تعـد مـن دعائـم الثقافـة السـينمائية الأساسـية دون أدنى شـك، وهـذه المنشـورات لا تـزال بضاعـة نـادرة لدينـا فـلا القديـم منهـا تعـاد طباعتـه، ولا الجديـد يحسـن توزيعـه، وحتـى اللحظـة تفتقـد مكتبتنـا السـينمائية إلى موسـوعة سـينمائية شـاملة باللغـة العربيـة.

أمـا النـوادي السـينمائية فتـكاد تكـون مفتقـدة تمامـاً في الكثـير مـن الـدول العربيـة رغـم الـدور الكبـير القـادرة عـلى أن تلعبـه في سـياق نـشر الثقافـة السـينمائية مـن عـروض ومناقشـات ونـدوات، وإصـدار كتـب و نـشرات دوريـة، وتنظيـم دورات اختصاصيـة، وحتـى إنتـاج الأفـلام القصـيرة الروائيـة والتسـجيلية.

نسـتنتج مـن كل ذلـك أن مسـاهمة الدولـة في هـذا البلـد أو ذاك في دعـم السـينما ونـشر الثقافـة السـينمائية لا تفـي حتـى باحتياجـات النخبـة الصغـيرة مـن المهتمـين في شـؤون السـينما. وأعتقـد أنـه حـان الوقـت كي نكـف عـن الوهـم في قـدرة هـذه المنظومة السياسـيةـ الثقافيـة العربيـة بتركيبتهـا الراهنـة (رغـم تمايزهـا الشـديد بـين دولـة وأخـرى) عـلى تقديـم مـا هـو أفضـل، وحقـاً ليـس في الإمـكان أكـثر مـما كان. وهـذا بالتأكيـد لا يعنـي التوقـف

عـن النقـد والمطالبـة المسـتمرة بمـا هـو أفضـل، والاسـتفادة مـن كل الإمكانيـات المتاحـة وجميـع الهوامـش الضيقـة للحركـة، وإنمـا يجـب ألا يُحمـل هـذا الفعـل طاقـة لا يحتملهـا مـن الأوهـام في تأثيراتـه الحقيقيـة، وضرورة البحـث بصـورة موازيـة ومسـتمرة عـن وسـائل جديـدة وآليـات بديلـة للتغيـير.

لكن هل ذلك ممكن ؟ وما هو البديل ؟

ثمـة حقيقـة جليـة: إن هـذه المنظومـة السياسـية ـ الثقافيـة الرسـمية قـد قامـت وعـلى مـدى سـنوات طويلـة بالكثـير مـن التخريـب النفـسي لأرواح المواطنـين بمـا فيهـم المثقفـين والسـينمائيين، وقـد نجـم عـن ذلـك حالـة مـن اليـأس والانهـزام واللامبـالاة، وانعـدام أي نـوع مـن أنـواع المبـادرة، وفي حـالات كثـيرة أسـوء إفسـاد كامـل. أي أننـا أمـام خلـل بنيـوي عميق في تركيبـة النخبـة السـينمائية العربيـة المعـاصرة. ومـن هـذه الزاويـة يمكننـا أن نفهـم توقـف مخرجـين عـن الإبـداع سـنوات طويلـة ليـس في مجـال الإخـراج السـينمائي فحسـب، وإنمـا التلفزيـوني أو المسرحـي كمجـالات متاحـة أكـثر للعمـل الإبداعـي، مـما يجعـل تبريـر الأمـر بظـروف الإنتـاج وحدهـا غـير كاف. ومـن هـذه الزاويـة نفسـها نسـتطيع أن نفهـم السـبب وراء انعـدام فاعليـة وتأثـير الجمعيـات الأهليـة والمؤسسـات المسـتقلة مـن نـوادي سـينمائية وجمعيـات هـواة في المجتمـع العـربي، إذ بالرغـم مـن قناعـة جميـع السـينمائيين بالـدور الكبـير لهـا، إلا أن الابتعـاد عـن تشـكيلها وتنشـيطها أو عـدم التفافهـم حولهـا والوقـوف إلى جانبهـا ودعمهـا ألغـى عمليـاً أي حضـور وفاعليـة لهـا.

أما في مجال النقد السينمائي الراهن، نجد بأن هذه الأزمة تعبر عن نفسها في ذلك التغيير الجذري الذي حدث في بنية النظرة النقدية، إذا ما قارنا بين وضعيتها عند جيل الستينات والسبعينات، ووضعيتها عند الجيل المعاصر. فإذا ما أجرينا مقارنة سريعة بين مكونات هذه النظرة والتي يمكن حصرها في أربعة مستويات: الثقافة الحرفية، والتوجه الإيديولوجي، والثقافة العامة، والتوجه الفني، سنلاحظ العديد من الفوارق الجوهرية.

فعلى مستوى الثقافة الحرفية الخاصة بإلمام الناقد بأبجديات اللغة السينمائية وقواعدها، وتاريخ السينما واتجاهاتها وأجناسها وأساليبها وعلاقتها بالفنون الأخرى، نجد بأن الاهتمام النقدي بالجوانب الفنية للفيلم من سيناريو وإخراج وتصوير ومونتاج وإيقاع...إلخ لا يزال ضعيفاً بصورة عامة، وأعتقد بأن التسعينات أفرزت ظاهرتين متناقضتين، فمن جهة أخذت تظهر العديد من الأبحاث والملفات التي تعنى بدراسة هذه الجوانب في بعض الدوريات الفكرية الجادة أو المتخصصة، ومن جهة أخرى شكلت الصفحات السينمائية في معظم الدوريات اليومية توجهاً نقدياً مبتذلاً قوامه الانطباعات والأمزجة والحسابات الشخصية والأحكام المبسترة الصارمة التي لا تخضع إلى أية منهجية فنية.

إن التوجه الإيديولوجي للناقد لابد أن يحدد علاقاته بمختلف البنى الفوقية والتحتية للمجتمع في الماضي والحاضر، ورؤيته لما يجب أن تكون عليه في المستقبل.

ومـن الواضـح بـأن هـذا الجانـب لم نعـد نلمسـه اليـوم بقـوة، نتيجـة تراجـع المـشروع القومـي والوطنـي، وانهيـار الاتحـاد السـوفيتي، ومـا قامـت بـه الدولـة القمعيـة مـن إفسـاد للمجتمـع والثقافـة، بينـما شـكل معيـاراً نقديـاً لا يسـتهان بـه في السـبعينات وحتـى بدايـة الثمانينـات، ويمكننـا أن نتذكـر في هـذا المجـال تلـك المعـارك النقديـة التـي أججتهـا الأفـلام التـي تعرضـت لموضوعـة «الإرهـاب النـاصري»، أو حـرب أكتوبـر، أو مـا سـمي بالفيلـم السـياسي.

ولعـل تراجـع هـذا المسـتوى يطـرح مجموعـة مـن الاحتـمالات والتسـاؤلات الهامـة. إذ مـن الممكـن أن يـؤدي إلى مزيـد مـن الاهتـمام في الجوانـب الفنيـة للفيلـم ودفـع المضمـون إلى المرتبـة الثانيـة، أي الى درجـة أعـلى مـن الموضوعيـة في تنـاول الفيلـم، وهـذا شيء جيـد ومهـم في تطويـر آليـة النقـد نفسـه. لكـن جميعنـا نعلـم بـأن أي فيلـم سـينمائي يتضمـن حتـماً موقفـاً سياسـياً ـ اجتماعيـاً مـا سـواء بصـورة علنيـة أو ضمنيـة، وبالتـالي عـدم اتخـاذ موقـف نقـدي واضـح مـن مضمونـه، هـو بحـد ذاتـه موقـف يعـبر (وإن دون قصـد وبالرغـم مـن أيـة نيـة حسـنة مفترضـة) عـن توجـه إيديولوجـي معـين. والوقـوع في مثـل هـذا المطـب غالبـاً مـا ينجـم عـن المسـتوى المتـدني للثقافـة العامـة لـدى الناقـد، التـي يسـتحيل مـن دونهـا إدراك الأبعـاد السياسـية ـ الاجتماعيـة للفيلـم سـواء الداخليـة المتعلقـة بمضمونـه، أو الخارجيـة المرتبطـة بـه بصفتـه مـادة ثقافيـة أو سـلعة تجاريـة، تلـك التـي تعلـن عـن نفسـها بصـورة مبـاشرة أو غـير مبـاشرة بحيـث تجعلـك الأحـداث تنقـاد إليهـا تدريجيـاً،

وسـواء أدرك صنـاع الفيلـم مـا تحملـه هـذه الأبعـاد مـن قيـم معرفيـة وتاريخيـة وأخلاقيـة، أم لم يعـوا ذلـك.

مـن جهـة أخـرى نلاحـظ أن تراجـع الإيديولوجـي باتجاهاتـه العلمانيـة، أدى إلى رواج الفكـر السـياسي المتأسـلم، بمواقفـه السـلبية والمعاديـة للفنـون عامـة والسـينما خاصـة، وغيـاب مـشروع نقـدي سـينمائي واضـح لـدى الجيـل المعـاصر. ومـن هـذه النقطـة الأخـيرة يمكننـا أن ندخـل إلى المسـتوى الخـاص بالتوجـه الفنـي للناقـد (هـذا المسـتوى الـذي لا يمكـن لـه أن يتكـون إلا في إطـار ثقافـة حرفيـة مناسـبة).

إذ أنــه ولعقديــن مــن الزمــن بــدت مســألة تكريــس الواقعيــة كاتجــاه فنــي في الســينما العربيـة بمثابـة مـشروع نقـدي متكامـل، ينمـو ويتفاعـل ويتطـور بصـورة مطردة حتـى نهاية الثمانينـات، في مواجهـة الميلودرامـا التقليديـة و«سـينما المقـاولات» والخطابيـة السياسـية، وأعتقـد بأنـه قـد أعطـى ثمـاره حقـاً في العديـد مـن النـماذج السـينمائية المهمـة التـي ظهـرت في الثمانينـات و التسـعينات. لكـن ومـع بدايـة هـذا العقـد لا نعـود نتلمـس أي أثـر لهـذا المـشروع، ليبقـى نتاجـه السـينمائي الواقعـي في عزلـة عـن المواكبـة النقديـة الحقيقيـة، رغـم جميـع التسـاؤلات التـي تطرحهـا هـذه الواقعيـة في ماهيتهـا النوعيـة الجديـدة.

مــن كل ذلــك نســتنتج أن وضعيــة النقــد الســينمائي قــد شــهدت بصــورة عامــة تراجعــاً واضحـاً. مـما دفـع بالعديـد مـن المخرجـين الملتزمـين بالاتجاهـات الجـادة في السـينما إلى العـزوف عنـه. وإدراك هـذه الحالـة مـن قبـل النقـاد الملتزمـين خلـق بـدوره لديهـم مـا

يمكـن أن نسـميه بــ «اسـتراتيجية النقـد». إذ أن سـيرورة السـينما الجـادة بمعـزل عـن النقـد الجـاد جعلهـا تحفـل بالإشـكاليات الداخليـة، إمـا عـلى مسـتوى التركيبـة الدراميـة أو المونتـاج أو الإيقـاع أو التمثيل...إلـخ، وهـذا مـا أدى غالبـاً -حسـب اعتقادنـا - إلى ابتعـاد الجمهـور عنهـا، في الوقـت الـذي يعتقـد فيـه الكثـير مـن المخرجـين بـأن أفلامهـم لا تحظـى بالجماهيريـة لمجـرد كونهـا «سـينما جـادة». صحيـح أن العديـد مـن نمـاذج السـينما الجـادة في العـالم لم تحـظ بالجماهيريـة لمسـتواها الفنـي والفكـري والفلسـفي العـالي والفـذ، لكـن الصحيـح أيضـاً أن الكثـير مـن هـذه النـماذج اسـتطاعت الوصـول الى أوسـع الجماهـير. إذاً فــ «لا جماهيريـة» الفيلـم لا تشـكل عـلى الإطـلاق معيـاراً لقيمتـه الفنيـة الحقيقيـة.

إن هـذه النوعيـة مـن الأفـلام بالـذات تسـبب نوعـاً مـن «الحـرج» للناقـد عنـد الـشروع في الكتابـة عنهـا، بـل لعـل البعـض يتسـاءل عـن ضرورة الكتابـة عنهـا أصـلاً. فالكتابـة النقديـة عـن فيلـم مـا، تفـترض وجـود مشـاهد لـه كي يتفاعـل مـع هـذه الكتابـة. لكـن مـاذا لـو لم يكـن هـذا المشـاهد موجـوداً؟ أليـس مـن واجـب النقـد أن يصنعـه ويخلقـه، بمـا يمكـن أن يثـير لديـه مـن رغبـة في المشـاهدة، وتشـوق لرؤيـة مـا لم يكـن قـادراً عـلى رؤيتـه مـن غـيره؟ نعـم... ذلـك صحيـح تمامـاً. لكـن المشـكلة تبـدأ عندمـا يجـد النقـد نفسـه أمـام خلـل عضـوي حقيقـي في الفيلـم، بالرغـم مـن العمـل الجبـار المبـذول فيـه، وجميـع النوايـا الطيبـة (والنـادرة عمومـاً في السـينما) لصانعيـه، والتـي حتـماً يشـجعها النقـد، ويشـعر في هـذه الحالـة بنـوع مـن «تأنيـب ضمـير» عنـد التعـرض لـه. وهكـذا تتشـكل «اسـتراتيجية

نقديـة» تفضـل عـدم المسـاس بمثـل هـذه النوعيـة مـن الأفـلام، طالمـا أنهـا خـارج دائـرة اهتـمام المشـاهد مـن جهـة، وطالمـا أن المخرجـين يعتزلـون عمومـاً القـراءات النقديـة مـن جهـة أخـرى، وأخـيراً طالمـا هـي طيبـة النيـة رغـم كل مـا فيهـا مـن إشـكاليات.

إذاً فنحـن أمـام خلـل في البنيـة الفيلميـة للسـينما الجـادة، وخلـل أكـبر في الحركـة النقديـة، وكنتيجـة طبيعـة أمـام خلـل في العلاقـة بـين السـينما والنقـد. ومـن نافـل القـول أن هـذه العلاقـة جدليـة إلى أقـصى الحـدود. وليـس مـن قبيـل الصدفـة أن تترافـق المرحلـة الذهبيـة التأسيسـية للسـينما السـوفيتية بكتابـات أيزنشـتين وكوليشـوف ولوناتشارسـكي وبودوفكـين، أو أن تترافـق الموجـة الجديـدة في فرنسـا بكتابـات غـودار وتروفـو وبـازان. فالحالـة النقديـة تمثـل انعكاسـاً طبيعيـاً للحالـة الفنيـة السـينمائية في هـذا البلـد أو ذاك.

فهـل في الإمـكان ـ والحالـة هـذه ـ النهـوض مـن مسـتنقع الواقع السـينمائي الراهـن؟ إن القضية لا تكمـن في وجـود إمكانيـات بديلـة ذات طابـع مسـتقل عـن الدولـة أم لا، وإنمـا في إرادة وقـدرة السـينمائيين والنقـاد عـلى البحـث والعمـل لإيجادهـا، وليـس مجـرد طرحهـا نظريـاً والتأكيـد عـلى أهميتهـا. ولا يمكـن لذلـك أن يتحقـق مـا لم يحـدث تغـير جـذري في بنيـة النخبة السـينمائية العربيـة المعـاصرة. فهـل تقـوم هـذه النخبـة ـ أو جـزء منهـا عـلى الأقـل ـ بهـذه المحاولـة نحـو التغيـير، أم أنهـا سـتنتظر مـرة أخـرى مـن الدولـة التـي أجهضـت وعـلى مـدى عقـود مـن الزمـن جميـع أحلامهـا ومشـاريعها وأطروحاتهـا أن تفعـل ذلـك؟

مجلة «الفن السابع» المصرية 2000.

ظاهرة العقاد

منذ ظهور «الرسالة» و«عمر المختار» قبل أكثر من عشرين عاماً، أصبح مصطفى العقاد نجماً معروفاً في كل أرجاء الوطن العربي. أما لماذا يشكل هذا المخرج ظاهرة فذلك بسبب التساؤلات الإشكالية الكثيرة التي يثيرها موقعه ونشاطه وطبيعة أفلامه والطريقة التي تم ويتم التعاطي بها من قبل الإعلام مع كل ذلك.

أشار العقاد في أكثر من لقاء إلى أن غايته من إخراج هذه الأفلام كانت نوعاً من الرد على الأعلام الغربي الذي يقوم بصورة متواترة بتشويه صورة العرب، وتقديم صورة بديلة مشرقة عنهم وعما كانوا عليه. وعلى الرغم من أن لدى العقاد سيناريوهات أخرى كثيرة تصب في هذا المشروع، وهي أيضاً ذات طابع تاريخي ملحمي، تتطلب إنتاج من العيار الثقيل (الأندلس، صلاح الدين...)، غير أنه لم يستطع إنجاز أي منها طيلة عقدين من الزمن. لاشك أن أحداً لا يجادل في دور الأعلام عموماً، والسينما خاصة في تغيير صورة العرب في الوعي الجمعي لدى الغرب. رغم ذلك يبدو أن الرأسمال العربي الخاص بأغلبيته لم يزل يعاني خللاً بنيوياً عميقاً في تركيبته، تجعله غير قادر على أدراك هذا الدور، أو يقوم قصداً بتجاهله، إذ يرى أنه غير متضرر من التشويه طالما هو ينظر إلى قيمته الذاتية ليس من منطلق وجوده كبشر ذات مرجعية قومية

وإنسـانية وثقافيـة وحضاريـة، بـل يجدهـا في انكفائـه عـلى ملذاتـه الخاصـة وحسـب. أمـا النظـم السياسـية العربيـة فيبـدو دعمهـا لأي قيـم ثقافيـة حقيقية في حـدوده الدنيـا، وأحياناً المعدومـة، وهـو أمـر منسـجم مـع نظرتهـا إلى الثقافـة كأداة دعائيـة بالدرجـة الأولى. مـن هنـا تؤكـد تجربـة العقـاد عـلى أنـه لابـد للسـينمائيين العـرب انطلاقـاً مـن الواقـع الراهـن البحـث عـن وسـائل بديلـة للتمويـل، أو إيجـاد سـينما بديلـة ذات ميزانيـات متواضعـة مـن أجـل المسـاهمة في تكويـن خطـاب إعلامـي عـربي مناهـض للخطـاب الغـربي.

مـن جهـة أخـرى لابـد مـن التوقـف عنـد المضمـون التاريخـي الـذي قدمـه العقـاد في فيلميه، وينـوي تقديمـه كـما أكـد مـراراً في مشـاريعه اللاحقـة. إذ يربـط العقـاد بـين المضمـون الفيلمـي، الـذي يـرى أنـه حتـماً يجـب أن يكـون تاريخيـاً، يـبرز عظمـة العـرب أيـام زمـان، وبـين الخطـاب الإعلامـي العـربي. بالطبـع ذلـك جـزء هـام مـن هـذا الخطـاب، ولكـن لا يجـب توطيـده بـأي حـال مـن الأحـوال كاتجـاه رئيـسي، لأنـه يكـرس في وعـي الغـرب صـورة ماضويـة عـن العـرب، رغـم تألقهـا غـير أنهـا سـتبرز كتضـاد مـع الصـورة المعـاصرة لهـم، التـي يرسـمها الغـرب عنهـم بوصفهـم قطيـع مـن الهمـج والمتعصبـين والإرهابيـين ومؤيـدة لهـا. أمـا بالنسـبة للمتلقـين العـرب فقـد قامـت هـذه الأفـلام - كـما دأبـت معظـم الأعـمال التاريخيـة في السـينما العربيـة - بإعـادة إنتـاج رؤيـة تاريخيـة - سـلطوية أحاديـة الجانـب، لا تقبـل الجـدل أو النقـد. مـن جهـة أخـرى نشـير بـأن الخطـاب الإعلامـي غـير مرتبـط بالمضمـون الفيلمـي عـلى الإطـلاق ـ علـماً أن السـلطات العربيـة تسـعى دومـاً إلى تأكيـد

هـذه الرابطـة، وكثـيراً مـا قامـت الرقابـة بمنـع هـذا الفيلـم، أو قـص مشـاهد مـن ذاك بحجـة أنـه «يـسيء إلى سـمعة البلـد» ـ وإنمـا بالمسـتوى الفنـي للأفـلام، فمهمـة السـينما في سـياق هـذا الخطـاب تكمـن في القـدرة عـلى الوصـول إلى المشـاهد الغـربي وجذبـه والتأثـير فيـه، وولـوج المهرجانـات السـينمائية العالميـة وتأكيـد مكانتهـا الفنيـة المرموقـة فيهـا، فالوجـه الحضـاري للعـرب لا يجـب أن يرتبـط بالتاريـخ المـشرق فحسـب، إذ أنـه في تاريـخ جميـع الشـعوب ثمـة صفحـات مشرقـة، وإنمـا بحالـة السـينما العربيـة المعـاصرة، وقـوة حضورهـا عـلى المسـتوى العالمـي.

وطالمـا نحـن نتكلـم عـن السـينما العربيـة فلنتوقـف عنـد مسـألة الانتـماء. مـا هـو انتـماء سـينما العقـاد؟ بـل كيـف نحـدد انتـماء أي فيلـم مـا؟ هـل وفقـاً لبلـد الإنتـاج، أم لغـة الفيلـم، أم طبيعـة الموضـوع أم التوجـه في الطـرح والمعالجـة، أم جنسـية المخـرج؟ لكـن لمـاذا نطـرح هـذا السـؤال أساسـاً؟

الغايـة هـي وضـع هـذه السـينما في إطارهـا الصحيـح. لأنـه يحلـو للبعـض حـشر فيلمـي العقـاد اللذيـن تعرضـا لموضوعـات عربيـة في سـياق السـينما العربيـة، وهـو توصيـف غـير دقيـق، فالمسـالة ليسـت اصطلاحيـة، إذ أنهـا مرتبطـة بالـتراث الخـاص لهـذه السـينما أو تلك، وتقاليدهـا والاتجاهـات والأجنـاس الفيلميـة التـي أفرزتهـا وخصوصيـة إشـكالياتها ومسـتوى تطـور الصناعـة والحرفـة السـينمائية التـي وصلتهـا. لهـذا ليـس صدفـة أن يسـند انتـماء فيلـم مـا إلى البلـد المنتـج، كحاضـن لجميـع هـذه العنـاصر أنفـة الذكـر. عـلى هـذا الأسـاس

لا يجوز عند تحليل تطور الفيلم التاريخي على سبيل المثال في السينما العربية، بل في سينما كل بلد عربي على حدة أن نشمل في هذه الدراسة فيلماً من نوع «عمر المختار» مرتبط بتراث سينمائي وتقاليد إنتاجية بعيدة تماماً عن المناخ السينمائي العربي ولا يمكن أن تقارن معه.

إن أي متتبع لمسيرة العقاد، لا يمكن إلا أن يتساءل عن السبب وراء توقفه عن الإخراج في الولايات المتحدة لفترة تزيد عن العقدين (وفقاً لأكثر من موسوعة سينمائية والعديد من اللقاءات التي أجريت معه) ليتفرغ للإنتاج بصورة كاملة. هل هو هاجس العقاد في صنع أفلام تاريخية بميزانيات ضخمة؟ ربما. لكن يبدو غريباً حقاً أن يجمد مخرج نشاطه السينمائي في الولايات المتحدة، حيث الصناعة السينمائية الأشد ازدهاراً من أي مكان آخر، استطاعت طيلة تاريخها أن تستقطب المخرجين من جميع أنحاء العالم وتفتح لهم استوديوهاتها، وخاصة بعد إخراجه لـ «عمر المختار» الذي «حقق نجاحاً كبيراً في جميع أنحاء العالم... وقد وصفه النقاد الأمريكيون بأنه من أفضل الأفلام التي قدمتها استوديوهات هوليوود على مستوى التقنية والفن الرفيع والضخامة الإنتاجية، بحيث يقف على قدم المساواة مع الأفلام الضخمة مثل «لورانس العرب» و«دكتور جيفاكو» و«بن هور» وغيرها حسب قول العقاد نفسه. بالطبع لا أحد يتوقع من العقاد أن يصنع أفلاماً عن قضايا عربية معاصرة، بسبب عدم تواصله الجغرافي معها، ولكن العقاد لم يصنع حتى فيلماً واحداً يلامس قضايا وإشكاليات العرب الأمريكيين،

التـي هـي قضايـاه وإشـكالياته في نهايـة الأمـر، أو حتـى فيلـماً يقـدم رؤيـة مشرقيـة إن صـح التعبـير للمجتمـع الأمريـكي الـذي يعيـش في داخلـه منـذ عقـود، وعـلى تمـاس مبـاشر مـع تفاصيلـه وجزيئاتـه. هـل هـي مسـألة التمويـل مجـدداً؟ لكـن ألا تبـدو مفارقـة غريبـة حقـاً أن يشـكو منتـج باسـتمرار مـن غيـاب التمويـل لمشـاريعه الإخراجيـة، في الوقـت الـذي ارتبـط اسـمه كمنتـج مـع سلسـة أفـلام الرعـب «هالوويـن» الـذي انطلـق أولهـا عـام 1978 وجـرى تصويـر الجـزء الثامـن منهـا هـذا العـام.

مجلة «أبيض وأسود» السورية 2002.

السينما بين الدولة والديجيتال

كثرت في الآونة الأخيرة الأحاديث حول تقنية الديجيتال في التصوير، وإمكانية أن تشكل بديلاً لكاميرات السينما التقليدية بما تمتلكه من ميزات متعددة تأتي في مقدمتها تكاليفها المنخفضة، وخاصة أن هذه التقنية تشهد عاماً بعد آخر تطوراً ملحوظاً، وليس من المستبعد أن تصل على المدى البعيد ـ وربما القريب ـ إلى جودة شريط السلولويد. وفي الواقع استطاعت هذه التقنية بالفعل ومنذ الآن أن تمنح الكثير من السينمائيين الشبان في مختلف أنحاء العالم فرصة الخوض في عالم السينما، ولم يعد الأمر يقتصر على الهواة منهم، وخرج من دائرة الأفلام التسجيلية أو التمثيلية القصيرة ليتعداه إلى الأفلام الطويلة كذلك، فحقق عربياً يسري نصر الله فيلمه «المدينة» وأخذت عيون بعض المخرجين المخضرمين من أمثال خيري بشارة ومحمد ملص ومحمد خان بالتوجه نحوها والعمل لإخراج أفلام بواسطتها، ولعل هذا التوجه سوف يتكرس أكثر بعد النجاح الكبير الذي حققه أسد فولادكار في فيلمه الأول «لما حكيت مريم» الذي لم يزل يحصد الجوائز حتى الآن.

وإذا ما نظرنا إلى الأمر من هذه الزاوية، فربما أحسسنا بشيء من الفرح والتفاؤل بمشاهدة المزيد من الأعمال الراقية فنياً وفكرياً في الأعوام القادمة، وعودة الكثير من

السينمائيين المتقاعدين إلى ساحات التصوير. لكن إذا نظرنا للأمر من زاوية أوسع، أعتقد أننا سنجد أنفسنا إزاء مأساة حقيقية تتعلق بواقع الإنتاج السينمائي في الدول العربية. وإذا كان واضحاً أن كل السينمات العربية ـ باستثناء المصرية ـ عجزت خلال تاريخها عن تأسيس صناعة سينمائية، على الرغم من الهبات الإنتاجية التي كانت تظهر في هذا البلد أو ذاك في مرحلة معينة ومن ثم تعود فتنكفئ، فإنه لم يعد لدى أحد اليوم أوهام حول إمكانية بناء هذه الصناعة. فالرأسمال الخاص في تلك البلدان لا يلمس جدوى الاستثمار فيها، إما لغياب الآليات الفعالة والبنى التحتية اللازمة لذلك أو بسبب الكثير من المعوقات البيروقراطية والتشريعية، بالإضافة إلى الدخل المتردي للغالبية العظمى من السكان وما ترزح تحته من أعباء اقتصادية يجعل تواصلها مع وسائل الثقافة والترفيه شبه معدوم. لكن كل تلك الأسباب على أهميتها الكبيرة وصلتها الوثيقة لم تعد المعضلة الأولى أمام نشوء أو تطور الصناعة السينمائية التي تكاد تنفق أمام السيطرة شبه المطلقة للسينما الأمريكية على شباك التذاكر حتى في أكثر البلدان عراقة سينمائياً لولا تدخل الدولة ودعمها لها بمختلف الوسائل.

فما الذي تقدمه الدولة في البلدان العربية ليس لدعم صناعة السينما، بل على الأقل لمساندة ما نسميه السينما الأخرى، سينما الأسئلة والجدل والبحث والنقد والمكاشفة والتمرد واختراق المحرمات وتجاوز الثوابت، سينما الابتكار والتجريب والإبداع الفني، أي السينما التي من دونها لفقد تاريخها أعظم إنجازاته، ولأنها كذلك يعد وجودها

ضرورة حضارية وثقافية وجمالية، على الرغم من أنها غالباً قد لا تستطيع التواصل مع الجمهور العريض، والصمود أمام منافسة السينما السائدة وإغوائها.

في السنوات الأخيرة استطاعت مصر تحقيق نهضة واسعة على مستوى بناء الصالات والتجمعات السينمائية فنشطت قنوات التوزيع وازداد الإنتاج السينمائي (مقارنة مع بداية التسعينات) حيث وصل العام الفائت إلى 25 فيلماً، والأهم من ذلك كما يرى العديد من النقاد السينمائيين المصريين أنها أعادت الجمهور إلى دور العرض. وهي تبدو مفارقة طريفة، إذ أنه في زمن مضى (في السبعينات على سبيل المثال) عندما كانت مصر تنتج في المتوسط خمسة وأربعين فيلماً، كانت مسألة الكم آخر ما يثير اهتمام النقاد أمام المستوى الفني المتدني لمعظمها والتي اصطلح على تسميتها «أفلام المقاولات»، بينما اليوم نجد هؤلاء النقاد أنفسهم يقفون ويدعمون الإنتاجات الحديثة ـ ولسنا هنا بصدد تقييم هذا التحول ومدى موضوعيته ـ لكن من الواضح أن وجود واستمرار السينما المصرية بحد ذاته أصبح ملحاً أكثر من جودة الأفلام التي تنتجها. فحتى إنتاج 25 فيلماً في السنة يبدو ضئيلاً من وجهة نظر البعض ـ كالناقد سمير فريد ـ إذا ما قارناه بحجم الكادر السينمائي الضخم الموجود في مصر وبتاريخ السينما المصرية، على الرغم من أنه يبدو معقولاً في ظل الأزمة التي تعيشها السينمات القومية حتى في أكثر البلدان تطوراً، وخاصة أن الدولة تقف مكتوفة الأيدي أمام هذا الواقع غير عابئة بانتظار عشرات السينمائيين الشبان لتحقيق أفلامهم الأولى، وألا يجد مخرجون

مـن طـراز خـيري بشـارة ومحمـد خـان وغيرهـم بعـد كل تاريخهـم السـينمائي سـوى كامـيرا الديجيتـال لتصويـر أعمالهـم، مكتفيـة بالجوائـز التـي يقدمهـا صنـدوق التنميـة الثقافيـة في المهرجـان القومـي للسـينما المصريـة.

الموقـف ذاتـه مـن الدولـة سـنجده في لبنـان، عـلى الرغـم مـن أنـه يمتلـك سـوقاً واسـعة للأفـلام وقنـوات التوزيـع وسـتة معاهـد تـدرس الفنـون السـينمائية وحشـداً مـن هـواة السـينما الذيـن يخرجـون كل عـام مئـات الأفـلام القصـيرة. أمـا في تونـس التـي تمتلـك هـي الأخـرى قاعـدة واسـعة مـن المهتمـين بالسـينما داخـل جامعـة النـوادي السـينمائية وخارجهـا، وتنتـج عـدداً كبـيراً مـن الأفـلام القصـيرة، فـلا تتجـاوز المنحـة التـي تقدمهـا وزارة الثقافـة 60% مـن تكلفـة الفيلـم، ورغـم أن هـذه النسـبة لا تبـدو قليلـة غـير أن اعتـماد المخـرج عـلى إيجـاد قنـوات أخـرى للتمويـل عـن طريـق علاقاتـه الشـخصية بصـورة أساسـية ـ علـماً أن شركات الإنتـاج الخاصـة في تونـس التـي يمكـن أن تقـوم بهـذا الـدور يصـل عددهـا إلى نحـو 110 (إحصائيـات أخـرى تشـير إلى وجـود 470 شركـة) ـ وضعـف السـوق التونسـية التـي لا تسـتطيع تغطيـة نفقـات الأفـلام المنتجـة، وغيـاب شـبكات التوزيـع الخارجـي، جعـل الإنتـاج السـينمائي يـتراوح بـين فيلمـين وخمسـة أفـلام سـنوياً في أفضـل الأحـوال.

الصـورة نفسـها في مـا يتعلـق بالسـوق والتوزيـع نجدهـا في الجزائـر، التـي تراجـع الإنتـاج فيهـا تراجعـاً كبـيراً بعـد أن كانـت تنتـج حتـى 17 فيلـماً في العـام عندمـا كانـت الدولـة تقـوم بدعـم السـينما، واللافـت للنظـر أن يسـتخلص بعـض السـينمائيين الجزائريـين مـن

هـذا الانحـدار مـؤشراً إيجابيـاً، كالمخـرج محمـد زمـوري الـذي صرح في لقـاء معـه عـام 1998 أن «الأزمـة التـي تعيشـها الجزائـر منـذ نحـو عـشر أعـوام تقريبـاً أسسـت لنمـط إنتاجـي مختلـف، وباتـت السـينما متحـررة إلى حـد كبـير مـن رقابـة السـلطة، هـذه السـلطة التـي كانـت تمـول الأفـلام شرط أن تكـون السـينما ناطقـة باسـمها». عـلى العمـوم لا يـزال ممكنـاً في الجزائـر طلـب التمويـل مـن وزارة الثقافـة عـن طريـق صنـدوق دعـم الإبـداع، لكـن موافقـة الـوزارة لا تحـل المشـكلة لأن الصنـدوق قـد يكـون ببسـاطة فارغـاً، وهـذا مـا حـدث مـع المخرجـة رشـيدة شـويخ أثنـاء بحثهـا عـن ممـول لفيلمهـا «رشـيدة».

عـلى النقيـض مـن ذلـك تغـير الواقـع الإنتاجـي في المغـرب نحـو الأفضـل بعـد إنشـاء صندوق دعـم السـينما التابـع للمركـز السـينمائي المغـربي، الـذي أحـدث فرقـاً في وتـيرة الإنتـاج مـن خـلال تقديمـه معونـة تصـل إلى 200 ألـف دولار للفيلـم، فتزايـد الإنتـاج السـينمائي إلى أكـثر مـن ثلاثـة أضعـاف محققـاً نحـو عـشرة أفـلام في السـنة.

أمـا لدينـا في سـوريا فكيفـما نظرنـا نجـد الواقـع السـينمائي مزريـاً فـلا سـوق سـينمائي ولا إنتاجـاً خاصـاً أو مشـتركاً ولا سـينما هـواة ولا حركـة واسـعة لنـوادي السـينما ولا معاهـد سـينمائية ولا صنـدوق لدعـم السـينما ولا حتـى جمهـور للسـينما. كل مـا تبقى هو المؤسسـة العامـة للسـينما ـ أخـر معاقـل القطـاع العـام في الفضـاء العـربي ـ بوتيرتهـا الإنتاجيـة المعتـادة التـي تـتراوح بـين فيلـم أو اثنـين سـنوياً بمـا لا ينسـجم عـلى الإطـلاق والـكادر الكبـير مـن السـينمائيين السـوريين.

من خلال هذه النظرة السريعة لعلاقة الدولة بالسينما في أهم السينمات العربية يمكننا أن نخلص إلى أن الدولة في هذه البلدان إما أنها تتجاهل تماماً دورها في دعم السينما، أو أن هذا الدعم في حدوده الدنيا، وأحياناً أخرى يكون مشروطاً بعقلية سلطوية تلغي جوهر ومعنى ما سميناه السينما الأخرى. كما يمكننا ملاحظة أن التمويل الذي تقدمه الدولة قد لا يكون قادراً وحده على حل العديد من الإشكاليات الأخرى كالتوزيع والعرض والبحث عن شركاء، مما يؤثر تأثيراً مباشراً على الإنتاج نفسه. لذلك ليس من الصحيح أن دور الدولة ينتهي عند التمويل، والذي من الأجدى ألا يكون مباشراً عبر مؤسساتها الرسمية لما يحمله هذا الأمر من خطورة سيطرة العقليات البيروقراطية والرقابية على الإنتاج ـ إلا في حال تمويل الأعمال الأولى للمخرجين الشبان كما يحدث في إيطاليا على سبيل المثال ـ وإنما عن طريق صندوق مستقل يغذى من ضريبة تفرض على تذاكر العرض كما هو الحال في فرنسا التي تصل فيها هذه الضريبة إلى 30% فتدعم السينما نفسها بنفسها. من هنا يبرز دور الدولة في إيجاد التشريعات الضرورية لتفعيل العملية السينمائية بمجملها، كتحديد إعفاءات ضريبية على نسبة من رأسمال الفعاليات الاقتصادية التي تساهم في الإنتاج المحلي وتسويقه في الخارج، وإعفاءات مماثلة لصالح صالات السينما التي تتضمن برامج عروضها على نسبة محددة من هذا الإنتاج. أما إذا ما بقيت الدولة تنظر إلى السينما تارة باستخفاف وترفع وتارة أخرى بتوجس وخوف لا شك أن الجيل القادم من السينمائيين سوف يكون جيل الديجيتال بامتياز.

جريدة «النور» السورية 2003.

هيمنة السينما الأمريكية بالأرقام

لم تعد مسألة سيطرة السينما الأمريكية على أسواق العالم خافية على أحد، لكن ما هو حجم هذه السيطرة وإلى أي حد تبدو مخاوف السينمات الوطنية أمامها مبررة. هذا ما سوف نحاول الإجابة عليه من خلال استعراض واقع سوق السينما في الاتحاد الأوربي، الذي يفترض أن يكون مؤهلاً أكثر من أي سوق أخر على امتصاص الانتشار المتزايد للفيلم الأمريكي، لما يمتلكه من تاريخ وتقاليد وصناعة وجمهور للسينما. وسوف نعتمد في ذلك على قواعد البيانات التي قام مركز لوميير بجمعها وتصنيفها ومقارنتها خلال أربع سنوات من 1996 حتى 1999 وبعض إحصائيات الدليل السنوي للسينما الأوربية، وعلى الرغم من أن هذه البيانات قد لا تكون دقيقة تماماً للعديد من الأسباب التي تحول دون تغطية المركز لواقع الإنتاج والتوزيع والعرض بنفس الدرجة من بلد إلى أخر، غير أن هذه البيانات سوف تعطينا صورة قريبة جداً لهذا الواقع.

أول ما نلاحظه في هذه البيانات تفوق الاتحاد الأوربي من حيث كم الإنتاج، الذي تراوح خلال هذه الأعوام من 563 إلى 634 فيلماً (بحسب الدليل تتراوح بين 718 و756)، بينما تأرجح الإنتاج الأمريكي بين 410 إلى 495 فيلماً. كما حقق تفوقاً على مستوى التوزيع، إذ استطاعت 83.8% من الأفلام المنتجة أن تصل إلى شاشات العرض

عـام 1998 وفي أسـوء الأحـوال وزع %59.9 منهـا عـام 1999، في الوقـت الـذي لم يعـرض مـن مجمـل الإنتـاج الأمريـكي في إحـدى دول الاتحـاد الأوربي عـلى الأقـل سـوى %56 كحـد أقـصى عـام 1996، ليتراجـع حتـى %43.3 عـام 1999. عـلى الرغـم مـن ذلـك هـذه الأرقـام لا تعطـي صـورة حقيقـة عـن الحصـة التي يسـتأثر بهـا كل مـن الإنتاجـين عـلى شاشـات العـرض، فتوزيـع 400 فيلـماً أوربيـاً مقابـل 260 فيلـماً أمريـكاً عـام 1997 عـلى سـبيل المثـال لا يعنـي أن الأوربيـين اسـتطاعوا تلقائيـاً السـيطرة عـلى الصـالات، بـل عـلى العكـس إذ تشـير الإحصـاءات أنـه في ذلـك العـام وصلـت نسـبة الأفـلام الأمريكيـة مـن مجمـل العـروض إلى %46 مقابـل %45 لنظيرتهـا الأوربيـة، وهـي أرقـام لا تشـير فقـط إلى أن معظـم الإنتاجـات الأوربيـة لا تبقـى سـوى فـترة وجيـزة في دور العـرض، وإنمـا كذلـك إلى ضعـف صلـة هـذه الـدور بالسـينمات الأوربيـة الأخـرى (%2) وكل مـا تبقـى مـن سـينمات في العـالم (%7).

حتـى الآن قـد تبـدو الأمـور مقبولـة، وإذا مـا علمنـا أنـه عـام 1999 حققـت السـينما الأوربيـة قفـزة كبـيرة بوصولهـا إلى نسـبة %53 مـن مجمـل العـروض مقابل %39 لمنافسـيهم الأمريـكان، لعلنـا عندئـذ سـنرفض نظريـة الهيمنـة بأكملهـا ونعدهـا نوعـاً مـن الدعايـة المغرضـة. لكـن علينـا ألا نتعجـل الاسـتنتاجات، وننتقـل مبـاشرة إلى الأرقـام المعـبرة عـن ذائقـة الجمهـور الأوربي ومنشـأ الأفـلام التـي يـدأب عـلى مشـاهدتها.

مـن خـلال اسـتعراض نسـبة عـدد البطاقـات المبيعـة للأفلام في الاتحـاد الأوربي وفقاً لمنشـئها، سـنجد أنـه عـلى الرغـم مـن أن نسـبة العـروض عـام 1996 كانـت تقريبـاً واحـدة للإنتاجـين:

46.5% لأوربـا و 46% لأمريـكا، غـير أن مـا حصلـه كل منهـما مـن عـدد البطاقـات المبيعـة متبايـن جـداً، إذ لم يتجـاوز نصيـب الأول 28.5% منهـا بينـما وصـل نصيـب الثـاني إلى 69%، وارتفـع ليصـل إلى 76% عـام 1998 مقابـل 22% فقـط للأوربيـين، الذيـن كانـت أفضـل نسـبة يحققونهـا 33% عـام 1997 مقابـل 66% للسـينما الأمريكيـة. مـما جعـل نصيـب السـينمات الأخـرى مـن البطاقـات المبيعـة لا يتعـدى في أفضـل الأحـوال 2.7% عـام 1996، بـل واكتفـت بــ 1% لا غـير في العـام الـذي تـلاه.

مـن المفيـد في هـذا السـياق التوقـف عنـد بعـض أهـم الأسـواق الأوربيـة لملامسـة مسـتوى الهيمنـة الأمريكيـة عليهـا عـلى نحـو أكـثر دقـة. في ألمانيـا سـنجد أن حصـة الإنتـاج المحـلي مـن البطاقـات المبيعـة وصلـت في أحسـن حالتهـا إلى 16.7% عـام 1997، بالمقابـل لم تنخفـض حصـة الإنتـاج الأمريـكي داخلهـا خـلال السـنوات الأربعـة عـن 70.5% في نفـس العـام. أمـا في إسـبانيا فقـد تراوحـت حصـة الإنتـاج المحـلي بـين 9.3% و14%، بينـما وصلـت حصـة الإنتـاج الأمريـكي إلى أعـلى نسـبة لهـا 78.5% عـام 1998، وهـو العـام الـذي عـرض فيـه فيلـم المخـرج جيمـس كامـيرون «تيتانيـك» محققـاً أعـلى الإيـرادات في تاريـخ السـينما، مـما انعكـس عـلى حصـة الإنتـاج المحـلي في كل مـكان، وبضمـن ذلـك فرنسـا حيـث لم تتجـاوز حصـة إنتاجهـا 27%، وإيطاليـا 23.6% وبريطانيـا 12% وألمانيـا 8.1% وهـي أسـوء نتائـج حققتهـا جميـع هذه السـينمات خـلال السـنوات الأربـع، عـلى الجهـة الأخـرى نجـد أن حصـة الإنتـاج الأمريـكي وصلـت في هـذه البلـدان في العـام المذكـور إلى 64% و65.2% و86% و 85.4% عـلى التـوالي.

كي نفهـم أكـثر منشـأ هـذه التباينـات الكبـيرة، يسـلط مركـز لوميـير الضـوء عـلى حجـم النجـاح الـذي حققتـه أفـلام كلا الصناعتـين في السـوق الأوربيـة والأمريكيـة معـاً في تلـك الفـترة، فنجـد أن فيلـماً أوربيـاً واحـداً اسـتطاع الحصـول عـلى أكـثر مـن 50 مليـون بطاقـة («اسـتيركس وأوبيلكـس ضـد سـيزار» للمخـرج كلـود زيـدي) بينـما وصـل إلى الرقـم نفسـه 18 فيلـماً أمريكيـاً، و6 أفـلام أوربيـة مقابـل 53 فيلـماً أمريكيـاً جلبـت مـن 25 إلى 50 مليـون بطاقـة، وفيلـماً أوربيـاً واحـداً مقابـل 40 فيلـماً أمريكيـاً حقـق مـن 15 إلى 20 مليـون بطاقـة، وعـلى العمـوم نلاحـظ أن مجمـوع الأفـلام الأوربيـة التـي حققـت أكـثر مـن 10 مليـون بطاقـة لا يتجـاوز 13 فيلـماً، في الوقـت الـذي حقـق 193 فيلـماً أمريكيـاً هـذا العـدد مـن البطاقـات، ويصـل الرقـم إلى 315 فيلـماً مقابـل 30 فيلـماً أوربيـاً عندمـا يتعلـق الأمـر بالأفـلام التـي تجـاوز عـدد بطاقاتهـا المبيعـة 5 مليـون. أمـا التفـوق الأوربي فيبـدأ عنـد الحديـث عـن أفـلام يقـل عـدد بطاقاتهـا عـن مليـون، إذ يصـل عددهـا عندئـذ إلى 1556 فيلـماً، بينـما لا يتعـدى عـدد هـذه النوعيـة مـن الأفـلام الأمريكيـة 361.

هـذه الأرقـام تعكـس ولاشـك الجاذبيـة العاليـة التـي تتمتـع السـينما الأمريكيـة بهـا سـواء في السـوق الداخليـة أو في الخـارج عـلى حـد سـواء، دون أن ننـسى الـدور الكبـير الـذي تلعبـه آليـات التسـويق والتوزيـع والإعـلان في رواج هـذه الصناعـة. في الوقـت الـذي تظهـر أرقـام أخـرى العزلـة التـي تعيشـها معظـم السـينمات في أوربـا. فـإذا مـا توقفنـا مجـدداً عنـد الـدول الخمـس الأكـثر إنتاجـا سـينمائياً في أوربـا سـنجد وفقـاً لإحصائيـات لوميـير

فروقاً متباينة جداً من حيث رواج أفلامها في السوق الخارجية. إذ حققت السينما البريطانية خلال الفترة المذكورة ما بين 55% إلى 70% من البطاقات المبيعة خارج سوقها المحلية (وهذه النسبة الأخيرة المرتبطة بعام 1998 إما أنها تشكل مفارقة غريبة عند مقارنتها بالـ 12% حصة السينما البريطانية في سوقها الداخلية أو أن ثمة مبالغة كبيرة فيها)، بينما لم تفز السينما الألمانية بأكثر من 17% من البطاقات في الخارج، بل وانخفضت عام 1998 حتى 5%. في الدول الثلاث الأخرى كثيراً ما تتذبذب هذه النسب نتيجة رواج فيلم معين لديها. فنجد أن نسبة عدد البطاقات المبيعة خارج السوق المحلية وصلت إلى قمتها خلال السنوات الأربعة عام 1999 بالنسبة إلى كل من السينما الفرنسية 30% والإيطالية 40% والإسبانية 24% لرواج عدد من الأفلام نذكر منها «استيركس وأوبيلكس ضد سيزار» للمخرج كلود زيدي و«البوابة التاسعة» لرومان بولانسكي و«هميلايا» لإيريك فالي و«لعبة العشاء» لفرانسيس فيبر و«الحياة الجميلة» لروبيرتو بينيني و«كل شيء عن أمي» لبيدرو ألمودوفار. غير أنها وصلت في سنوات أخرى إلى نسب مزرية جداً فهي لم تتعد 18% للسينما الفرنسية و 8% للإسبانية عام 1998، و5% لا غير للإيطالية عام 1997.

لا شك أن هذه الأرقام تعبر عن الأزمة الكبيرة التي تعيشها السينمات الأوربية جميعاً وبضمنها الأكثر عراقة وقوة نتيجة هيمنة السينما الأمريكية على أسواقها. ولئن كان الأوربيون يعونها تماماً ويبحثون بصورة مطردة عن مخارج لها، يحق لنا أن نتساءل

عـن تجليـات هـذه الهيمنـة عـلى السـينمات العربيـة، والتـي لا يبـدو أن هـذه المسـألة أول مـا يشـغلها أمـام أزماتهـا الكثـيرة والمسـتمرة مـن غيـاب البنـى التحتيـة للسـينما في بعـض البلـدان إلى ضعـف التمويـل أو افتقـاده تمامـاً، وترهـل شـبكات الإنتـاج المشـترك والتوزيـع، والرقابـة الصارمـة التـي تمارسـها المؤسسـات السياسـية والدينية عـلى السـينما، بالإضافة إلى افتقـاد الكثير مـن الأفـلام إلى حرفيـة الصنعـة واسـتخفافها بـأذواق المشـاهدين، عـدا عـن الواقـع المعيـشي المـزري الـذي يعيشـه الكـم الأكـبر مـن المواطنـين مـما يجعلهـم مبعديـن تمامـاً عـن أي نشـاط ترفيهـي أو ثقـافي. لكـن أليـس الخـروج مـن هـذه الأزمـات وغيرهـا يعـد مقدمـة، لا أقـول لمواجهـة، بـل عـلى الأقـل للبقـاء ولـو في حيـز ضيـق إلى جانـب السـينما الأمريكيـة؟ وأليـس في اسـتمرارها عمليـة أفـول تدريجـي لمـا نسـميه اليـوم سـينمات عربيـة؟

جريدة «النور» السورية 2003.

سينما الحرب: من فيتنام إلى مايكل مور

لا شك أن فيلم المخرج مايكل مور «فهرنهايت 9/11» هو فيلم مناهض للحرب، لكن ثمة مفارقة لا بد من أن تستوقفنا في سياقه، تجعل منه مؤيداً أو متعاطفاً أو مبرراً لحرب أخرى كانت ولم تزل محور خلاف كبير في أوساط الأمريكيين بدءاً من نخبهم السياسية والإعلامية والثقافية وانتهاء بأوسع الفئات الشعبية بما فيها الجنود الذين شاركوا في هذه الحرب. إذ لم يستطع مور في غمرة انهماكه في الهجوم على الرئيس جورج دبليو بوش وماضيه وعلاقاته إلا أن يشير إلى تهربه من الخدمة العسكرية في حرب فيتنام! المسألة التي شغلت حيزاً واسعاً من التجاذبات والاتهامات بين الطرفين المعنيين بالوصول إلى سدة الرئاسة في إطار حملتهما الانتخابية. فأكد الجمهوريون لاحقاً أن كيري كان معادياً للحرب، مشيرين إلى صداقته مع الممثلة جين فوندا إحدى أبرز رموز مناهضيها، ليجيء رد الديمقراطيين قوياً مستنداً إلى شجاعة كيري في الحرب التي أهلته للحصول على ثلاثة أوسمة من القلب الأرجواني ووسامي النجمة البرونزية والنجمة الفضية، غير أن الجمهوريين سرعان ما شككوا في أحقيته لنيلها، وهكذا فتح باب التاريخ على مصراعيه أمام تساؤلات وتأكيدات وتشكيك وجدال الطرفين حول من كان مع ومن كان ضد الحرب.

طبيعيـة الـصراع نفسـها لا تخلـو في الواقـع مـن الغرابـة، إذ يبـدو وكأنهـا تعكـس معيـاراً أخلاقيـاً راسـخاً في الوعـي الجمعـي الأمريـكي لمفهـوم «الوطنيـة» يربطـه مبـاشرة بالمشـاركة في حـرب فيتنـام التـي وقـف 48 % مـن الشـعب الأمريـكي ضدهـا عـام 1968، وهـو مـن القـوة بحيـث أن مايـكل مـور نفسـه لم يجـرؤ عـلى المـس بـه أو عـلى الأقـل عـدم الاتـكاء عليـه في مواجهتـه لسياسـات الزعيـم الأمريـكي وتحديـداً في مسـألة شـديدة الصلـة بمـا يرفضـه إلا وهـي الحـرب عـلى العـراق.

هـذه التناقضـات ليسـت وليـدة اللحظـة عـلى الإطـلاق، وإنمـا هـي نتـاج ثلاثـة عقـود تـم خلالهـا بلـورت نظـرة مزدوجـة إلى حـرب فيتنـام في الوعـي الأمريـكي، أحـد طرفيهـا يعـارض هـذه الحـرب وطرفهـا الآخـر لا يديـن المشـاركة فيهـا، ورغـم مـا تحملـه هـذه الازدواجيـة مـن تناقـض واضـح بـدا هـذا الوعـي منسـجماً تمامـاً معهـا، كيـف؟

غنـي عـن القـول أن السـينما لعبـت دوراً رئيسـياً في تحديـد معـالم هـذا الوعـي، لكنهـا في ذات الوقـت باتجاهاتهـا المختلفـة عكسـت ذات التناقضـات التـي يعيشـها. فـإذا كان معظـم الأمريكيـين يـرون اليـوم أن الحـرب عـلى فيتنـام كانـت خطـأ تاريخيـاً، غـير أن مـرد هـذا الخطـأ كثـيراً مـا كان يربـط بالهزيمـة، فهـي حـرب خاطئـة لأنهـا خـاسرة وليـس لأنهـا لا تمتلـك شرعيـة سياسـية وأخلاقيـة. لذلـك دأب القسـم الأكـبر مـن سـينما فيتنـام التـي يصـل إنتاجهـا إلى أكـثر مـن 500 فيلـماً عـلى قلـب الوقائـع التاريخيـة وتحويـل الهزيمـة عـلى الأرض إلى انتصـار عـلى الشاشـة يحمـل معـه مبرراتـه الأخلاقيـة، ضمـن بنـى شـبه ميلودراميـة

تختـزل الحـرب بـين شـخصيات بمواصفـات بشريـة بسـيطة يسـهل التماهـي معهـا وأخـرى خارقـة شـبه أسـطورية تسـتدعي الإعجـاب والانبهـار بهـا تمثـل الخـير ـ الأمريـكي وبـين الـشر ـ الفيتنامـي الـذي لا بـد مـن أن ينـدحـر في «النهايـة السـعيدة»، محققـاً بذلـك رغبـة الشـعب بمـا أراده أن يكـون وليـس بمـا كان حقيقـة.

لكـن رغـم الكـم الهائـل لهـذه النوعيـة وقدرتهـا عـلى دغدغـة عواطـف ورغبـات الأمريـكان، غـير أن ضحالتهـا وسـذاجتها لم تؤهلانهـا لأن تلعـب دوراً حاسـماً في إعـادة التـوازن لوعـي شـعب فقـد 57 ألفـاً مـن أبنائـه. هـذا الـدور سـوف تؤديـه نوعيـة أخـرى مـن الأفـلام، رغـم اختـلاف نظرتهـا إلى الحـرب وموقفهـا منهـا سـتحمل جوهـراً واحـداً يقـوم عـلى فصـل الفـرد عـن السـلطة، ليمـسي الجنـدي الأمريـكي ضحيـة للقيـادة السياسـية والعسـكرية في البـلاد. فيظهـر الكولونيـل كورتـز (لعـب الـدور مارلـون برانـدو) المتمـرد عـلى الجيـش في فيلـم فرانسـيس كوبـولا الشـهير «القيامـة الآن» 1979، أمـا في فيلـم سـتانلي كوبريـك «Full Metal Jacket» 1987 تبـدأ معانـاة المتطوعـين في معسـكر للتدريـب عـلى يـد المـشرف عليهـم الـذي يمعـن في تعذيبهـم مـن أجـل تأهيلهـم للمعركـة حيـث يلاقـوا حتفهـم لاحقـاً بصـورة شـنيعة واحـداً تلـو الآخـر. هـذا الرمـز للسـلطة نجـده أكـثر تجليـاً في فيلـم برايـن دي بالمـا «خسـائر الحـرب» 1989، حيـث يمثلـه رئيـس فرقـة (شـون بـين) يأمـر جنـوده باختطـاف فتـاة فيتناميـة مـن قريـة مجـاورة ليتـم تعذيبهـا واغتصابهـا ومـن ثـم قتلهـا، أمـا الجنـدي الوحيـد (مايـكل جـي فوكـس) الـذي يرفـض المشـاركة في هـذه الجريمـة يقـف

عاجـزاً عـن الحيلولـة دون وقوعهـا، وهـو مـا لـن يسـتطع نسـيانه أبـداً، ليصبـح بـدوره ضحيـة عـلى المسـتوى الأخلاقـي لهـا.

في أفـلام أخـرى يتخـذ هـذا الفصـل منحـى مختلفـاً يركـز عـلى المعانـاة الذاتيـة للفـرد ـ الجنـدي سـواء في أرض المعركـة حيـث يقاتـل للحفـاظ عـلى أخـر مـا تبقـى مـن إنسـانيته في دوامـة العنـف العبثـي المحيـط بـه كـما في «الفصيلـة» 1986 لأوليفـر سـتون، أو بعـد عودتـه إلى الوطـن وقـد شـوهته الحـرب جسـدياً أو(و) نفسـياً وبالـكاد يسـتطيع التكيـف مـع حياتـه الجديـدة كـما ظهـر في «ولـد في الرابـع مـن يوليـو» 1989 لسـتون نفسـه، و«العـودة إلى الوطـن» 1979 لهـال أشـبي. ولـئن أشـارت بعـض هـذه الأفـلام في صـور واضحـة لا لبـس فيهـا إلى جرائـم الجيـش الأمريـكي في فيتنـام ـ مـما يجعـل مـن إمكانيـة تصنيفهـا كأفـلام مناهضـة للحـرب أمـراً ممكنـاً ـ غـير أنهـا لم تركـز في المقـام الأول إلا نـادراً عـلى مـا عانـاه الفيتناميـون مـن مـآسي ومـا تكبـدوا مـن خسـائر وصلـت عـلى الصعيـد البـشري إلى ثلاثـة ملايـين قتيـل، وإنمـا عـلى انعـكاس كل ذلـك في البنيـة العقليـة والنفسـية والسـلوكية للجنـدي الأمريـكي الـذي رمـت بـه السـلطة في هـذه الحـرب. وانطلاقـاً مـن هـذه القاعـدة يظهـر نوعـان مـن الأعـمال، أولهـما لا يديـن الحـرب بقـدر مـا يديـن «وحشـية» الفيتناميين كسـبب مبـاشر للانهيـارات النفسـية والأخلاقيـة التـي عـانى الجنـود العائـدون منهـا، ولعـل أبـرز نمـوذج لهـذا النـوع فيلـم مايـكل شـيمينو «صائـد الحمـلان» 1978، الـذي يحيـل السـلوكيات الشـاذة اللاحقـة لأبطالـه إلى مشـهد مطـول يصـور أشـكال التعذيـب البربريـة التـي مارسـها

الفيتناميـون عليهـم. في النـوع الثـاني تتخـذ هـذه الانهيـارات صـورة إدانـة مبـاشرة للسـلطة، لكـن هـذه المـرة ليـس لأنهـا دفعـت بالشـباب الأمريـكي إلى الحـرب، وإنمـا لأنهـا تخلـت عنـه ولم تسـانده فيهـا كـما يجـب، فالهزيمـة ليسـت هزيمتـه هـو بـل هزيمتهـا هـي وحدهـا، وكـما استطاع هـذا المقاتـل الـذي يدعـى رامبـو (سيلفسـتر سـتالوني) أن يتغلـب عليهـا بشـجاعته وبطولاتـه الفرديـة في عقـر دارهـا في «الـدم الأول» 1982 كان في مقـدوره أن ينتـصر عـلى الفيتناميـين لـولا ترددهـا وجبنهـا وخيانتهـا، وهـو مـا سـيقوم بـه بالفعـل في الجـزء الثـاني مـن الفيلـم الـذي تـدور أحداثـه في فيتنـام.

مـن كل ذلـك يمكننـا أن نستشـف تقاطعـات محـددة في الأغلبيـة السـاحقة مـن إنتاجـات سـينما فيتنـام بغـض النظـر عـن توجهاتهـا ومواقفهـا مـن الحـرب، تتمحـور حـول الفـرد ـ العسـكري الأمريـكي وتخلـق في المحصلـة صـورة تجعـل منـه في الوعـي الجمعـي ضحيـة للسـلطة السياسـية رغـم كل مـا قدمـه مـن تضحيـات. بينـما نـكاد لا نلمـح أعـمالاً تضـع في أولوياتهـا الكشـف عـن المأسـاة التـي ترتـب عـلى الشـعب الفيتنامـي عيشـها نتيجـة هـذه الحـرب وإدانتهـا أخلاقيـاً مـن هـذا المنطلـق تحديـداً.

لاحقـاً سـنجد أن هـذه الصـورة لم تسـتدع مجـرد التعاطـف مـع الجنـود القدامـى في فيتنـام وإنمـا أضحـت ذا دلالـة إيجابيـة كليـاً، إذ صـار الالتقـاء بهـم متاحـاً في أي مـكان وتحـت أي صفـة في عـدد لا يحـصى مـن الأفـلام التـي ليـس لهـا صلـة عـلى الإطـلاق بموضوعـة الحـرب باسـتثناء وجودهـم كشـخصيات أساسـية وأبطـال إيجابيـين فيهـا، لنكتشـف هـذه الصلـة في

تفصيل عابر، الغاية منه إضفاء طابع بطولي ووطني على تلك الشخصيات يعزز من مكانتها وقدرتها وكفاءتها وفعاليتها في سياق الفيلم، وتعميم هذه الصورة عنهم في الوعي والمجتمع داخل الولايات المتحدة.

وهكذا نجد أن المنهج الذي قام في سينما حرب فيتنام على أساس القطيعة بين الفرد والسلطة ـ وهو أمر له مسوغاته دون شك ـ ونحى بداية إلى تبرئة هذا الفرد من دم الفيتناميين، ومن ثم إضفاء صبغة وطنية على مشاركته في الحرب لا تنطلق من شرعيتها وإنما من كونه ضحية لها تستحق الإحترام والتبجيل من قبل الشعب، انتهى بالتدريج إلى التماهي التام بينهما، طالما أن كل قوة سياسية سواء من داخل السلطة أو خارجها تعد نفسها جزءاً لا يتجزأ من هذا الشعب والمعبر الحقيقي والأصيل عن قيمه.

من هنا نستطيع أن نفهم سبب هذا التهافت الذي جرى بين الديمقراطيين والجمهوريين على تأكيد «وطنيتهم» استناداً إلى مرجعية حرب فيتنام. أما إنسياق مايكل مور إلى ذات المرجعية فأعتقد أنه ينطوي على خطورة كبيرة، بل وينسف في الواقع كل فاعلية للسينما المناهضة للحرب والتي ينتمي فيلمه إليها. لأنه بذلك يقوم عملياً بتهميش دور الفرد في المجتمع الأمريكي وتأثيره في القرار السياسي للسلطة وينفي عنه بالتالي أي مسؤولية تاريخية، وهو ما فعلته معظم أفلام حرب فيتنام، وعلى الأرجح ستفعله سينما حرب العراق في المستقبل لترسخ بالتدريج «قيمة وطنية» على أساس المشاركة

فيهـا، الأمـر الـذي سـيتم بسـهولة أكـبر بكثـير مقارنـة مـع الحـرب السـابقة ومحصلتهـا، فحتـى الآن اسـتطاعت أمريـكا أن تطيـح بأحـد أكـثر الأنظمـة الديكتاتوريـة دمويـة في العـالم وبـدأت تفـرض سـيطرتها عـلى منبـع لا ينضـب مـن النفـط مقابـل ألـف جنـدي أمريـكي، وإذا مـا سـحبت قواتهـا قريبـاً وتحـول العـراق مسـتقبلاً إلى أحـد أكـثر البلـدان ديمقراطيـة في الـشرق الأوسـط، عندهـا مـن سـيتذكر في أمريـكا «فهرنهايـت 9/11».

مجلة «الوردة» السورية 2004.

السينما وستالين

على الرغم من أن تاريخ السينما مليء بالشواهد على المعاناة التي تكبدها السينمائيون في هذا البلد أو ذاك من جراء تعسف أنظمة الحكم أو الأجهزة الرقابية في داخله، والنتائج المأساوية التي وصمت مسيرة حياتهم وطبيعة ومصائر أفلامهم نتيجة ذلك. غير أن يوسف فيساريونوفيتش ستالين يحتل في هذا الجزء المظلم من تاريخ السينما مكانة خاصة، لا يمكن اختزالها بالصيغة التقليدية للتعسف، بل أنه وعلاقته بالسينما يشكل ظاهرة شديدة الخصوصية. فستالين كان يعشق السينما إلى حد الهوس، ولم تستطع يوماً مسؤولياته الكبيرة كزعيم للاتحاد السوفيتي في مرحلة التغيرات الجذرية للبنى التحتية في البلاد، ولا معاركه المستمرة مع خصومه، ولا حتى الحرب القاسية التي ذهب ضحيتها أكثر من عشرين مليون إنسان، أن تمنع ستالين من متابعة جميع الأفلام السوفيتية الجديدة، ووضع ملاحظاته عليها. ومن المعروف أن السينمائيين كانوا أصحاب حظوة لدى ستالين، ميزتهم عن جميع المثقفين العاملين في مجالات إبداعية أخرى، إذ كانوا يمنحون الأوسمة التقديرية والهدايا النفيسة بسخاء، عدا أجورهم العالية، بل أن الأسماء البارزة في الاستوديوهات الرئيسة امتلكوا شققاً منفصلة، وبعضهم حظي بفيلات حول موسكو ولينينغراد (سان بيتربورغ حالياً)، في الوقت الذي كان لا يزال

معظـم سـكان الاتحـاد السـوفيتي يعيشـون في شـقق مشـتركة. وفي عـام 1941 ظهـرت إلى الوجـود جائـزة سـتالين، التـي كانـت تبلـغ قيمتهـا الماليـة 100 ألـف روبـل للفيلـم الأول و50 ألفـاً للفيلـم الثـاني، لتمنـح في العـام نفسـه لعـدد كبـير مـن أفـلام الثلاثينـات، ولا يقلـل مـن حجـم وقيمـة هـذه الجائـزة حتـى تقاسـم عـدة أفـلام لهـا كـما كان يحـدث في معظـم الأحيـان. ولا شـك في أنـه مـن المتعـذر أن نحيـط بمقالـة واحـدة بهـذه الظاهـرة الفريـدة مـن نوعهـا في تاريـخ السـينما، التـي أفـرد لهـا النقـاد والباحثـون السـينمائيون الـروس في التسـعينات وحدهـا مـن القـرن المنـصرم العديـد مـن الكتـب ومئـات المقـالات، مـما يدلـل عـلى حجمهـا وأهميتهـا وأبعادهـا. ولكـن عـسى أن نسـلط الضـوء هنـا عـلى بعـض الملامـح الرئيسـية التـي تكتنـف ظاهـرة سـتالين والسـينما.

الرقيب الأول

في مـكان غـير بعيـد عـن الكرملـين كان يقـع مبنـى لجنـة السـينما في الاتحـاد السـوفيتي، حيــث بــدأت لأول مــرة تقاليــد الفرجــة «الحكوميــة» عــلى الأفــلام. في هــذا المــكان كان سـتالين برفقـة أعضـاء المكتـب السـياسي يقومـون بمشـاهدة جميـع الأفـلام السـوفيتية الجديـدة ومناقشـتها. ولعلـه لم يحـظ «ناقـد» في تاريـخ السـينما بمثـل تلـك القـدرة الكليـة عـلى تغيـير مصائـر الأفـلام وفقـاً لرؤيتـه الخاصـة كـما حظـي سـتالين بذلـك.

هــذه الجلســات كان ينتظرهــا ويخافهــا الســينمائيون جميعــاً، إذ عليهــا يتوقــف مصــير

أفلامهـم. فإمـا أن يوافـق عـلى الفيلـم ليعـرض في صـالات السـينما، وإمـا أن يطلـب مـن المخـرج وكاتـب السـيناريو تعديـل الفيلـم بإضافـة مشـاهد عليـه أو حـذف أخـرى منـه، أو مـا هـو أبسـط مـن ذلـك كلـه، وضـع الفيلـم عـلى الرفـوف، أمـا أسـوء مـا كان ينتظـر فيلـماً غـير مرغـوب فيـه فهـو إتلافـه بصـورة كاملـة.

في البدايـة كان سـتالين يدعـو مخرجـي الأفـلام لحضـور هذه الجلسـات، مما يضعهـم في مناخ من التوتـر العصبـي والقلـق النفـسي الـذي لا يحتمـل. فسـتالين كان يسـتطيع أن ينهض بكل بسـاطة ويغـادر الصالـة قبـل انتهـاء الفيلـم فيما لـو شـعر بالضجـر أو الانزعاج. ويعـد هذا التـصرف بحد ذاتـه شـكلاً مـن أشـكال التقييـم النقـدي للفيلـم، الـذي لابـد أن يـترك أثـره المبـاشر عـلى مصـيره، وفي بعـض الأحيـان عـلى مصـير مبدعـي الفيلـم أنفسـهم. ويقـال أنـه بعـد حادثـة شـهيرة كادت أن تـودي بحيـاة المخـرج الكبـير غريغـوري كوزينتسـوف أوقـف سـتالين هـذه الدعـوات. فـما أن انتهـى أعضـاء المكتـب السـياسي مـن مشـاهدة فيلمـه «شـباب مكسـيم» 1934 ـ الـذي سـيصبح أحـد أشـهر أفـلام هـذه المرحلـة، وأحـد كلاسـيكيات السـينما السـوفيتية ـ وأضيئت الصالـة، حتى توجـه سـتالين نحوهـم متسـائلاً عـن رأيهـم في الفيلـم، لينهـض كالينـين (رئيـس اللجنـة التنفيذية المركزيـة لعمـوم روسـيا حينـذاك) مدليـاً بوجهـة نظـره قائـلاً «نحـن عندمـا صنعنـا الثـورة لم نكـن نعـزف عـلى القيثـارة» في إشـارة إلى أحـد مشـاهد الفيلـم. عندهـا تلبـد وجه كوزينتسـوف، وتجمعـت قطـرات مـن العـرق فـوق جبينـه، ليغـرق في كرسـيه فاقـداً وعيـه... بعد ذلـك لم يعد سـتالين يدعـو المخرجـين إلى هـذه الجلسـات عـلى الإطـلاق.

فيـما بعـد تغـير مـكان الفرجـة، وأنتقـل إلى الطابـق الثـاني في الكرملـين، لينسـجم مـع هـوس سـتالين وعشـقه للسـينما، وليصبـح في مقـدوره ومـن دون أي عنـاء مشـاهدة الأفـلام وقتـما يشـاء، حيـث زودت الصالـة بأحـدث المعـدات وآلات العـرض، وانتصبـت في داخلهـا الكنبـات المريحـة والطـاولات المفروشـة بالنبيـذ الجورجـي ومختلـف أنـواع المقبـلات.

إلى هـذه الصالـة السـينمائية الفاخـرة كان وزيـر السـينما طيلـة 15 عامـاً إيفـان غريغوريفيتش بولشـاكوف يقـوم شـخصياً بإحضـار الأفـلام وعرضهـا عـلى سـتالين، وعـن طريقـه كذلـك كانـت تصـل توصيـات وتوجيهـات وتعليقـات الأخـير إلى السـينمائيين. ويرجـع البعـض الكثـير مـن الفضـل إلى بولشـاكوف في حمايـة عـشرات الأفـلام مـن طغمـة سـتالين. إذ كان يحـاول مسـبقاً معرفـة مـزاج القائـد، مـن خـلال كلامـه، حركاتـه أو حتـى عـن طريـق حراسـه الشـخصيين. فـإن لم يكـن سـتالين بمـزاج طيـب، كان يمكـن لأي فيلـم مهـما بـدا «بريئـاً» أن يسـبب الإزعـاج لـه ويرمـى عـلى الرفـوف. مـما كان يدفـع بالوزيـر في مثـل هـذه الحالـة إلى تأجيـل العـرض ـ بالطبـع إن لم يكـن مثـل هـذا الفيلـم مطلوبـاً للمشـاهدة دون غـيره مـن قبـل سـتالين ـ لتنتقل الأفـلام بـين مكتـب لجنـة السـينما والكرملـين أسـابيع عـدة في بعـض الأحيـان، حتـى يصبـح مـزاج القائـد مناسـباً لعرضهـا. وكبديـل عنهـا كان بولشـاكوف يعـرض أفلامـاً أجنبية لـه، خاصة وأن عددهـا أصبـح كبـيراً بعـد الحـرب عندمـا جلـب الجيـش الأحمـر مـن ألمانيـا أكثر مـن ألفي فيلـم أجنبـي، أو يعـرض لـه أحـد أفلامـه المحببـة التـي لم يكـن يمـل مشـاهدتها مثـل «فولغـا فولغـا» و«تشـابايف» و«أضـواء المدينـة» و«لينـين في أكتوبـر» و«الفالـس الكبـير».

اتجاهات فنية حسب الطلب:

في نهاية العشرينات حدث انعطاف جوهري في السينما السوفيتية. إذ انعقد في عام 1928 الاجتماع الحزبي لعموم الاتحاد السوفيتي ليناقش لأول مرة قضايا السينما وآفاق تطورها. كان أبرز ما خرج به هذا الاجتماع قراراً ـ مناقضاً تماماً للتوجه الاشتراكي الذي يفترض أنه يدافع عنه ـ ينص على تشجيع ودفع السينما التجارية إلى الأمام. وقد جاء في مجلة «رابوتشي إ تياتر» حينذاك: «الاجتماع استنكر وضع الإيديولوجيا في مواجهة ما هو تجاري، مقراً بعدم انفصالهما، وضرورة تواجد هذه وتلك من أجل التطور الناجح للسينما السوفيتية».

ويرى النقاد أن هذا القرار شكل تحولاً جذرياً في السينما السوفيتية، وانقطاعاً عن تقاليدها التجريبية والفكرية التي رسختها في العشرينات، وتمهيداً لاتجاه جديد ما لبث أن عبر عن نفسه بعد عام واحد من هذا الاجتماع، عندما ظهر فيلمان يعكسان التناقض القائم، والصراع بين الاتجاهين. الأول فيلم المخرجين ليونيد تراوبرغ وكوزينتسوف «بابل الجديدة»، الذي تم إخراجه تحت التأثير الواضح لمقالة آيزنشتاين «البعد الرابع في السينما»، حيث تابع المخرجان تقاليد السينما السوفيتية الثورية، ليس من ناحية مضامينها فحسب، بل وقبل كل شيء بأساليبها ووسائلها التعبيرية الجديدة، التي شكلت فتوحات سينمائية ـ فنية حقيقية للعالم بأكمله، لتأخذ بالتراجع في هذه المرحلة، وهو ما يفسر الحملة الواسعة من النقد والاستنكار التي وجهت إلى الفيلم.

أما على الجهة المقابلة فقد بدا الوضوح والطابع القصصي للسرد والمضمون البوليسي وبساطة الشخصيات أهم ما تميز به فيلم المخرج سفيتوزاروف «تانكا ـ صاحبة الحانة».

من المؤكد أنه لا يمكن النظر إلى تحولات هذه المرحلة بصورة منفصلة عن الإفرازات الإيديولوجية لثورة أكتوبر، التي وضعت منذ البداية نصب عينيها خلق «إنسان جديد» منسجم في وعيه وسلوكياته مع المجتمع الاشتراكي ومنظومته الأخلاقية الجديدة. هذا التوجه وإن وجد انعكاساته في سينما العشرينات، فأنه بدأ ينحى مع نهاية هذا العقد نحو تفكيك الولاءات الأسرية التقليدية لصالح الولاء للمجتمع، ومن ثم الدولة، فالحزب وأخيراً إلى قائده ستالين.

فقد أصبح مألوفاً في أفلام الثلاثينات التضحية بالعشيق كما في فيلم «الوحيدة» 1931 للمخرجين كوزينتسوف وتراوبرغ و«البطاقة الحزبية» 1936 لإيفان بيريف، أو بالزوجة في «لقاءان» 1932 لياكوف أورينوف، أو بالزوج في «الفلاحون» 1934 لفريدرخ إرملير، أو بالابن في «الوطن» 1939 لنيقولاي شينغيلايا. ولم يعد أمراً مستهجناً أن يقوم الشخص بالتخلي عن روابطه التقليدية، والتضحية بها في سبيل الروابط الجديدة، ما دام أي شخص قد يكون مصدر خطر على العائلة السوفيتية. ويظهر فيلم دزيغا فيرتوف التسجيلي « أغنية مهد» 1936 (وهو أحد الأفلام التسجيلية القليلة عن ستالين) كنموذج صارخ للمفهوم الجديد لهذه العائلة.

الفيلـم عـن مشـاركة سـتالين في المؤتمـر النسـائي لعمـوم الاتحـاد السـوفيتي، والطريـف أنـه الرجـل الوحيـد فيـه (باسـتثناء لقطـة متواضعـة لفوراشـيلوف في زاويـة الـكادر)، أمـا مـن تبقـى فجميعـاً مـن النسـاء. اللـواتي يظهـرن وهـن يمارسـن مختلـف أنـواع النشـاطات: الغناء، الهبـوط بالمظـلات، السـير في المهرجانـات الرياضيـة، قيـادة الجـرارات. بالتدريـج يضيـق الفضـاء الفيلمـي، وتظهـر أم تقـدم لابنتهـا كتابـاً وتوصيهـا أن تمـضي إلى حيـث يأخذهـا هـذا الكتـاب، إلى المدينـة حيـث يعيـش «أكـثر النـاس حكمـة، وأكثرهـم عدالـة»، مشـيرة لابنتهـا إلى الطريـق، فتظهـر موسـكو، الكرملـين، قـصر المؤتمـرات وسـتالين عـلى المنصـة. فيبـدو وكأنه الأب الأوحـد وسـط هـذا الحشـد مـن النسـاء. بعـد ذلـك تتكـرر مشـاهد سـتالين والنسـاء مـن حولـه، وتتداخـل مونتاجيـاً مـع مشـاهد الأطفـال لتتبلـور بالتدريـج الصـورة الرمزيـة لأبويـة سـتالين، حتـى تـكاد تخلـق وهـماً بواقعيتهـا.

في نهايـة الثلاثينـات لم يعـد مـن الصعـب أن يتقبـل المشـاهدون الأفـلام التـي تتحـدث عـن الخيانـة في صفـوف الحـزب، والتـي تـرى الناقـدة ناتاليـا نوسـينوفا أنهـا كانـت «ضروريـة بالنسـبة للسـلطات مـن أجـل تهيئـة الوعـي الشـعبي لتبريـر عمليـات التطهـير والاضطهـاد في صفـوف الحـزب». في هـذا السـياق اكتسـب فيلـم «المواطـن العظيـم » لفريدريـخ إرملـير في جزئيـه 1938 ـ 1939 أهميـة خاصـة بالنسـبة لسـتالين، إذ سـلط الضـوء عـلى العقـد الأخـير مـن حيـاة القائـد السـياسي الشـهير كـيروف (أتخـذ في الفيلـم أسـم شـاخوف)، عـن صراعـه مـع القـوى المعاديـة، وصعـوده في الحـزب، وأخـيراً مقتلـه عـلى يـد أعـداء الثـورة.

لكن كيروف القائد الشعبي والمنافس القوي لستالين لم يقتل على يد «أعداء الثورة» في واقع الأمر، ومن المعروف أن المتهم الأول بقتله هو ستالين نفسه، الذي بدأ في هذه الفترة عمليات واسعة من القمع والاضطهاد في البلاد.

بالتوازي مع هذا التيار في السينما السوفيتية، وكنتيجة لقرارات الاجتماع الحزبي لقضايا السينما آنف الذكر، ظهرت إلى الوجود موجة الأفلام الكوميدية والاستعراضية في هذه السنوات. فبعد عودة المخرج غريغوري الكسندروف من الخارج عام 1932، الذي كان يعمل حتى ذلك الحين كمخرج مساعد لآيزينشتاين، سأله ستالين فيما لو كان يرغب في الاستجابة لمتطلبات الشعب الذي «يحب الفن الخفيف والمرح» حسب تعبيره. وفي خريف العام ذاته أقيم اجتماع حضره كتاب السيناريو والمخرجون السينمائيون، أشار إليه الكسندروف في مذكراته كاتباً: «قيل لنا أن المشاهدين يطالبون في رسائلهم بالكوميديات الناطقة، الغائبة تقريباً عن شاشاتنا. جرى الحديث عن الأفلام الموسيقية التي يجب أن تزيح الكوميديات الترفيهية القديمة وتحل مكان كوميديا الفارس فارغة المضمون... كان ذلك طلب اجتماعي جديد».

بناء على ذلك الطلب ظهرت عام 1934 أول كوميديا موسيقية «هارمونيكا» بتوقيع المخرج إيغور سافتشينكو، وأول أفلام المخرج الكسندروف «فتيان مرحون»، الذي ما أن شاهده ستالين حتى أعجب به على الفور قائلاً «أشعر كأنني قضيت شهراً في إجازة». ويعد المخرجان غريغوري الكسندروف وإيفان بيريف أعظم ممثلين لهذا

التيـار رغـم تبايـن أسـلوبيهما. إذ بـدا واضحـاً تأثـر أفـلام الكسـندروف: «السـيرك» 1936، «فولغـا فولغـا» 1938، «الطريـق المـشرق» 1940 برحلتـه إلى هوليـوود، وتشـابه بنيتهـا الفنيـة إلى حـد كبـير بأفـلام الميـوزكال الأمريكيـة، بـل وتمثـل بطلتهـا الممثلـة الشـهيرة لوبـوف أرلوفـا (زوجـة المخـرج) النمـوذج الكلاسـيكي لنجـمات هوليـوود. في المقابـل اعتمـدت أفـلام بيريـف :«العـروس الغنيـة» 1938، «سـائقو الجـرارات» 1939، «مربيـة الخنازيـر والراعـي» 1941 الموضوعـات الفلكلوريـة، التـي كانـت تنتهـي دومـاً بـزواج البطـل والبطلـة، بعـد أن يكتسـبا إعجـاب بعضهـما البعـض عـن طريـق تفـاني كل منهـما في العمـل.

إن السـعي إلى الجمهـور العريـض، والتوجـه نحـو البسـاطة والوضـوح في الطـرح ـ الـذي أكـد عليـه المخـرج سـيرغي فاسـيليف (بالإضافـة إلى آخريـن) في اجتـماع للسـينمائيين عـام 1935 قائـلاً: «أنـا أعتقـد أنـه إذا كنـا نتكلـم بلغـة غـير مفهومـة لنـا نحـن أنفسـنا، فنحـن لا نملـك الحـق في التكلـم بـذات اللغـة مـع الجمهـور. لهـذا السـبب تبـدو قضيـة البسـاطة إحـدى القضايـا الأساسـية» ـ أدى إلى ازدهـار الميلودرامـا وتغلغـل عناصرهـا في شـتى الأجنـاس الفيلميـة في هـذه المرحلـة، بمـا فيهـا الأفـلام التاريخيـة ـ الثوريـة، أو أفـلام السـيرة الذاتيـة عـن أبطـال الحـرب الأهليـة أمثـال تشـابايف وشـورس وسـفيردلوف وبارخومينكـو الذيـن لم يعـد لهـم وجـود بطبيعـة الحـال. وتشـير الناقـدة السـينمائية نينـا ديمشـيتس إلى أنـه «اسـتخدمت حينـذاك جوانبهـا الوعظيـة عـلى وجـه الخصـوص ـ الوضـوح والاسـتنتاجات ذات المعنـى الواحـد... انتصـار الخـير وإذلال الـشر». هـذا الـشر الذيـن كان يجسـده كقاعدة

عامـة في الأفـلام أعـداء الثـورة والوطـن، الذيـن يمكـن أن يظهـروا في أحيـان كثـيرة «كأعـداء»، لمجـرد أن سـتالين يراهـم بهـذه الصـورة، كـما ظهـر بوخاريـن ـ أحـد منظـري وقـادة الثـورة ـ والـذي أعـدم عـام 1938 في فيلـم ميخائيـل روم «لينـين في عـام 1918» كشـخص ضالـع في محاولـة اغتيـال لينـين.

غـير أن الميلودرامـا تجلـت بالشـكل الأمثـل في تلـك الموجـة مـن الأفـلام الغنائيـة الكوميديـة التـي أخـرج أهمهـا الكسـندروف وبيريـف بحرفيـة تقنيـة وجمالية عاليـة، واسـتطاعت الوصول بسـهولة إلى قلـوب ملايـين المشـاهدين. لتعـبر بدقـة عـن شـعار المرحلـة الـذي أطلقـه سـتالين: «الحيـاة أصبحـت أفضـل، الحيـاة أصبحـت أكـثر مرحـاً»، إذ بـدت الحيـاة فيهـا كـما أراد النـاس لهـا أن تكـون وليسـت كـما هـي في واقـع الحـال، ولا يمكـن اختـزال دورهـا في الجانـب الدعـائي ولا التوقـف عنـد مغزاهـا الإيديولوجـي فحسـب، إذ أن أفـلام هـذا التيـار اسـتطاعت حقـاً أن تجعـل حيـاة الشـعب السـوفيتي ـ الـذي لم يقـل عشـقه للسـينما عـن سـتالين ـ أسـهل وأجمـل بمنحـه الأمـل والإحسـاس بالحريـة، فقـد اسـتطاعت هـذه السـينما أن تخلـق لهم عالمـاً متكاملاً مـن الأوهـام، مختلفـاً عـن الواقـع وموازيـاً لـه، ولا أحـد يسـتطيع أن يجـزم كـم مـن الزمـن عـاش «السـوفييت» في إطـار ازدواجيـة السـينما ـ الواقـع، ومتـى خرجـوا منها.

تغيير الأفلام:

بالطبـع عـرف تاريـخ السـينما عـدداً غـير قليـل مـن التنـازلات التـي كان يضطـر السـينمائيون

إلى تقديمها تحت ضغط الرقابة، والقيام بالعديد من التغيرات في أفلامهم كي تنفذ إلى صالات العرض، بما في ذلك السينما الأمريكية نفسها، التي رزحت لأكثر من ثلاثة عقود تحت نظام هايز الرقابي، ودخل في موسوعاتها السينمائية مصطلح «عشرة هوليوود»، الذين كانوا أول من أوقفوا أثناء حملة ماكارثي الموجهة ضد السينمائيين الشيوعيين واليساريين. ولكن أن تتعرض أفلام لا تخرج في طرحها عن السياق الفكري والإيديولوجي للدولة إلى التغيير، وفقاً لرؤية قائد هذه الدولة بالذات، فهذا أمر لم يتكرر كثيراً في تاريخ السينما، وكان أحد أعلامه بامتياز يوسف ستالين وضحيته السينما السوفيتية.

ومن الجدير بالذكر أن هذه التغييرات لم تكن تحدث في السيناريوهات، وخلال المراحل التحضيرية للأفلام فحسب، بل كثيراً ما كانت تتم حتى بعد الانتهاء من تصوير الفيلم وإنجازه بالكامل، كما هي الحال مع فيلم «الحرس الفتي» للمخرج سيرغي غيراسيموف، الذي ما أن انتهى منه محتفلاً مع أصدقائه بهذه المناسبة، حتى استدعاه ستالين في اليوم الثاني بعد مشاهدته له، ليدلي بملاحظاته «القيمة» حوله، الأمر الذي انعكس لاحقاً في مقالة لا تهاجم الفيلم فحسب، بل والرواية المقتبس عنها كذلك، والتي نال عنها الكاتب ألكسندر فادييف جائزة ستالين!!

ويمكن القول أنه في كثير من الأحيان كانت المقالات النقدية السينمائية، التي تنشر في صحيفة البرافدا الناطقة الرسمية بلسان حال اللجنة المركزية للحزب، تعكس بهذا القدر أو ذاك مزاج ستالين وانطباعاته عن الفيلم الذي تتعرض له. وهكذا قام غيراسيموف

بنـاء عـلى «الملاحظـات النقديـة» لسـتالين بإعـادة كتابـة السـيناريو، وخـلال سـتة أشـهر كاملـة قـام فريـق العمـل بإعـادة التصويـر والمونتـاج ليعـرض الفيلـم أخـيراً عـلى الجمهـور. مثـال أخـر. في عـام 1937 أخـرج ميخائيـل روم فيلمـه «لينـين في أكتوبـر» بمناسـبة مـرور عشريـن عامـاً عـلى ثـورة أكتوبـر، وعـرض للمـرة الأولى عـلى مـسرح البولشـوي بحضـور سـتالين وأعضـاء المكتـب السـياسي الذيـن أبـدوا إعجابهـم الكبـير فيـه عـلى الرغـم مـن الظـروف التقنيـة السيئة جـداً التـي عـرض فيهـا، والتـي تحـدث عنهـا روم مطـولاً في كتابـه «قصـص شـفهية»، إذ أن سـتالين وأعضـاء المكتـب السـياسي كانـوا قـد شـاهدوه كالعـادة مسـبقاً في صالـة الكرملـين. في اليـوم الثـاني بـدأ العـرض الجماهـيري للفيلـم في صـالات البـلاد، لكـن مـا أن عـاد روم إلى منزلـه بعـد انتهـاء المسـيرة المخصصـة ليـوم الثـورة، واسـتلقى نائمـاً بضـع سـاعات حتـى أيقظتـه زوجتـه، بطلـب مـن مديـر الإدارة المركزيـة للسـينما بوريـس شومياتسـكي (أعـدم عـام 1938) الـذي أرسـل سـيارة لإحضـاره عـلى وجـه السرعـة. هنـاك ـ يـروي روم في كتابـه المذكـور ـ تقـدم شومياتسـكي منـه قائـلاً «لقـد شـاهد اليـوم يوسـف فيسـاريونوفيتش الفيلـم مـرة أخـرى بعـد المسـيرة، وطلـب أن أنقـل إليـك، أنـه دون اعتقـال الحكومـة المؤقتـة واقتحـام القـصر الشـتوي لـن يكـون واضحـاً سـقوط الحكومـة البرجوازيـة في روسـيا، يجـب تصويـر اقتحـام القـصر الشـتوي واعتقـال الحكومـة المؤقتـة». فتعجـب روم متسـائلاً كيـف ومتـى، فالفيلـم أصبـح عـلى شاشـات العـرض. فأجابـه شومياتسـكي «الفيلـم لم يعـد عـلى الشاشـات، أبرقنـا لهـم وتمـت إزالتـه مـن جميـع الصـالات منـذ سـاعة»...

«ولكنها فضيحة» استنكر روم، عندها طمأنه شومياتسكي قائلاً: «لا توجد أية فضيحة. سوف ينشر بلاغ خاص عن تاس (وكالة الأنباء) في الصحف ـ إنه الآن قيد التحضير ـ عن إنتاج فيلم لامع بسيناريو رائع وإخراج رائع وأداء تمثيلي رائع، ولكن عليه أن يكون أفضل بعد... يجب تصوير القصر الشتوي. وأنت ستصوره...».

وهكذا بناء على رغبة ستالين الشخصية تم من جديد جمع طاقم الممثلين والفنيين بأكمله، بالإضافة إلى الحشود البشرية الكبيرة اللازمة من الكومبارس، والعمل من جديد على الفيلم.

أفلام لا تجد طريقها إلى الشاشة:

في عام 1996 ظهر في روسيا كتاب بعنوان «السينما المصادرة 1924ـ 1953»، وقبله بثلاثة أعوام كتاب أخر بعنوان «الأفلام الممنوعة»، والاثنان يبحثان بصورة خاصة في مصائر الأفلام التي أنتجت خلال حقبة ستالين. الأمر الذي يشير إلى العدد الكبير من الأفلام التي تضررت وانزوت طويلاً على رفوف الرقابة ولم تجد طريقها إلى شاشات السينما، وإن حالف الحظ بعضها وبقيت لتعرض في أزمنة أخرى، فقد جانب الحظ بعضها الآخر، ولم يعد لها وجود على الإطلاق. رغم ذلك ثمة سؤال كبير يطرح نفسه في هذا السياق: ما الذي تجرأت ونطقت به هذه الأفلام كي تمنع أو تتلف بالكامل، في زمن كانت تكفي مجرد الشبهة في عدم الولاء للدولة ـ علماً بأن هذه الشبهة قد

تنشأ عـن اختـلاف في الرؤيـة، أو للوقـوع في أسر النازيـين، أو بسـبب تقريـر صغـير ـ كي يقبـع الشـخص سـنوات في المعتقـل، أو يرمـى بالرصـاص.

وتبـدو الإجابـة الكاملـة والشـافية عـن هـذا السـؤال صعبـة ومعقـدة للغايـة، إذ لم يسـتطع الباحثـون والمؤرخـون السـينمائيون الـروس حتـى اليـوم معرفـة الأسـباب المعلنـة التـي أدت إلى منـع الكثـير مـن الأفـلام، ويعـود ذلـك إلى عـدم توافـر أي وثائـق أو تقاريـر تشـير إليهـا. في مثـل هـذه الحالـة كل مـا يسـتطيعه المـرء هـو مجـرد التكهـن بالأسـباب، كـما هـو الحـال مـع فيلـم «قانـون الحيـاة» 1940 للمخـرج الكسـندر سـتولبر، الـذي سـحب مـن صـالات السـينما بعـد عـشرة أيـام مـن بـدء عرضـه إثـر مقالـة نـشرت في صحيفـة البرافـدا بعنـوان «الفيلـم المزيـف». ويعتقـد أن سـبب المنـع هـو أن سـتالين وجـد في بطـل الفيلـم إشـارة واضحـة إلى الأمـين العـام للجنـة المركزيـة للكومسـمول (اتحـاد الشـباب) الكسـندر كوسـاريف الـذي أعدمـه عـام 1939. أمـا الجـزء الثـاني مـن فيلـم المخـرج لوكـوف «الحيـاة الكبـيرة» 1946 فـيرى البعـض أنـه منـع لواقعيتـه الصارمـة، والاهتـمام الكبـير الـذي أظهـره الفيلـم بالجانـب الفـردي في الشـخصيات!!

عـدا ذلـك لا أحـد يسـتطيع الجـزم في أن الأسـباب الحقيقيـة للمنـع هـي ذاتهـا المدونـة في الوثائـق المتوافـرة. لكـن عمومـاً لم تكـن هـذه الأفـلام متناقضـة في توجهاتهـا عـن سياسـة الدولـة العامـة وإيديولوجيتهـا، وكل مـا في الأمـر أنهـا لم تسـتجب بصـورة شـبه حرفيـة لمتطلباتهـا وحلولهـا المفترضـة للموضوعـات المعالجـة، وذلـك غالبـاً مـا كان يحـدث مـن

دون قصد، وإنما لعدم قدرة السينمائيين دائماً على التكهن أو المعرفة الدقيقة بهذه المتطلبات والحلول. دون أن يعني ذلك أنه لم تكن ثمة أفلام قدمت رؤية مختلفة في طرح موضوعات تقليدية، كما في فيلم المغامرات للمخرج نيقولاي شبيكوفسكي «وجه مألوف» 1929، الذي تجري أحداثه في زمن الحرب الأهلية، وكان من بين الأسباب التي أدت إلى منعه من العرض هو أن «الحرب الأهلية تعالج في الفيلم من خلال جوانبها الكريهة والمظلمة: السرقة، القذارة، بلاهة الجيش الأحمر والسلطة السوفيتية المحلية...» بحسب ما جاء في كتاب لجنة التفتيش. رغم أن هذا الطرح قد يكون مرتبطاً بالجنس الفيلمي للفيلم ـ حيث تخلق الحرب الأهلية بكل إفرازاتها بيئة مناسبة لأفلام المغامرات ـ وتركيبة البطل كإنسان ساذج ينظر إلى الأحداث من خلال رؤيته البسيطة والمحدودة، أكثر من ارتباطه بغايات ذات صبغة سياسية.

لقد وصلت حملات المنع إلى ذروتها في أيلول عام 1940 مع موجة الاستنكار التي أثارها فيلم «قانون الحياة»، إذ أغلق العمل بمجموعة كبيرة من الأفلام في جميع استوديوهات البلاد. ليعلن بعد نصف عام أندريه ألكسندروفيتش جدانوف أمين سر اللجنة المركزية لشؤون الإيديولوجيا عن رغبته في الاجتماع بالسينمائيين قائلاً: «نحن هنا نتعذب لأجل كل فيلم، نتألم، نناقش كل فيلم، لكن كيف يصحح ما لا يمكن تصحيحه... المخرجون منقطعون تماماً عن حياتنا وعن الشعب... أنا أرى أنه يجب دعوة السينمائيين إلى اللجنة المركزية... علينا أن نستوضح كيف تلقن التربية السياسية

في أوساطهم؟ من يقوم هناك بتربيتهم؟ من يوجههم؟».

هذه الكلمات التي من الصعب تقبلها اليوم ألا كطرفة سمجة، لا أحد يعلم كيف كانت ستؤثر على التطور اللاحق للسينما السوفيتية لولا الحرب. ولكنها بالتأكيد تعطينا فكرة جيدة عن المناخ السياسي العام الذي ترتب على السينمائيين العيش والإبداع فيه.

لم يكن المنع يستثني أحداً مهما بلغت مكانته الفنية، فهناك عدد من أبرز المخرجين السوفييت والمعروفين في العالم أجمع تعرضت أفلامهم للمنع، نذكر منها: «أناس بسطاء» 1945 للثنائي الشهير كوزينتسوف وتراوبرغ، «الأنصار الصغار» 1942 للمخرج إيغور سافتشينكو، «الدفاع عن تساريتسينا ج2» 1942 للأخوة فاسيليف، «وطني» 1933 و«أضواء باكو» 1950 للمخرجين ألكسندر زارخي ويوسف خيفيتس، «القتلة يخرجون إلى الطريق» 1942 لفيسفولد بودوفكين، «الأنوار فوق روسيا» 1950 لسيرغي يوتكيفيتش.

حتى المخرج الكبير سيرغي آيزينشتاين لم ينج من الرقيب الأكبر. يكتب الموسيقار الشهير شوستاكوفيتش في مذكراته:«قرار ستالين كان قانوناً، إذا أعطى أمراً بتصوير فيلم صوروا الفيلم، إذا أمر بتوقيف التصوير أوقفوه...، وإذا أمر بإتلاف فيلم صنع للتو أتلفوه... وهكذا بأمر من ستالين أتلف فيلم آيزينشتاين «مرج بيجين» 1937». ولم يبق من هذا الفيلم اليوم سوى كادرات مقتطعة من مشاهده، احتفظ بها حينذاك

المونتير توباك بطلب من المخرج نفسه، لتجمع في عام 1968 وتحول إلى فوتو فيلم. أما فيلمه ذائع الصيت «إيفان الرهيب» 1944 الذي حاز جزؤه الأول على جائزة ستالين من الدرجة الأولى عام 1946، فقد رفض جزئه الثاني في آب/أغسطس من العام نفسه، ولم يعرض إلا في عام 1958. بالطبع المفارقة تبدو كبيرة، فما الذي أعجب ستالين به في الجزء الأول إلى درجة منحه جائزته، وأزعجه في الجزء الثاني إلى درجة منعه من العرض.

حتى اليوم يرى البعض أن الجزء الأول كان نوعاً من التملق الرخيص لستالين، وتبريراً صريحاً للجرائم التي ارتكبها: فكما قطع إيفان الرابع رقاب الإقطاعيين الكبار بحجة الدفاع عن روسيا العظيمة، كذلك صفى ستالين «أعداء الوطن» دفاعاً عن الثورة والدولة الاشتراكية. لكن نقاداً آخرين ينظرون إلى الأمر من زاوية مخالفة. فالفيلم قسم إلى ثلاثة أجزاء لأسباب تقنية بحتة مرتبطة بحجم السيناريو والزمن الفيلمي الطويل اللازم لإنجازه. وقد قام آيزنشتاين أثناء تحضيره للسيناريو بدراسات تاريخية معمقة عن العديد من الطغاة في العالم لفهم شخصية إيفان الرهيب، وغاية هذا الفيلم كما يرى هؤلاء النقاد تشريح شخصية الطاغية، والآلية التي تقوم من خلالها تدريجياً ـ حتى في أفضل نماذجها الإيجابية ـ بتدمير ذاتها والبلاد التي تحكمها معها، مما شكل في نهاية المطاف إدانة واضحة لنظام ستالين نفسه. الأمر الذي لم يكن من الصعب على الأخير إدراكه، ومنعه للجزء الثاني من الفيلم إلى أن يقوم آيزنشتاين

بالتعديـلات اللازمـة التـي أوجزهـا سـتالين في لقائـه معـه قائـلاً: «إيفـان الرهيـب كان شـخصاً قاسـياً جـداً. لا بـأس في إظهـار أنـه كان قاسـياً، ولكـن يجـب عـرض الأسـباب التـي اقتضتـه لأن يكـون قاسـياً». لقـد كان سـتالين مـن خـلال تبريـره لجرائـم إيفـان الرهيـب، يريـد في الوقـت ذاتـه إيجـاد مـبرر لجرائمـه هـو. لكـن آيزينشـتاين مـات دون أن ينفـذ توصيـات سـتالين، ومـات سـتالين مـن بعـده بخمسـة أعـوام، وبقـي «إيفـان الرهيـب» علامـة بـارزة في السـينما السـوفيتية والعالميـة.

ستالين في السينما:

تعـد شـخصية سـتالين إحـدى الشـخصيات التاريخيـة الأكـثر حضـوراً في السـينما على مسـتوى العـالم. ووفقـاً لإحـدى الإحصائيـات يحتـل سـتالين المرتبـة الخامسـة بـين الشـخصيات التاريخيـة مـن حيـث الحضـور في الأفـلام بــ 38 فيلـماً بعـد نابليـون (194) والمسـيح (147) ولينـين (86) وهتلـر (74).

ومعظـم هـذه الأفـلام صـورت خـلال حياتـه في الفـترة الممتـدة مـن عـام 1937 حتـى عـام 1953. علـماً أن عـدداً لا بـأس بـه مـن هـذه الأفـلام صنعهـا كبـار المخرجـين السـوفييت في تلـك المرحلـة، نذكـر منهـا «لينـين في أكتوبـر» 1937 و«لينـين عـام 1918» 1938لميخائيل روم، و«الرجـل ذو بندقيـة» 1938 و«ياكـوف سـفيردلوف» 1940 لسـيرغي يوتكيفيتـش، «ناحيـة فيبـورغ» 1938 لكوزينتسـيف وتراوبـرغ، «السـيبيريون» 1940 لليـف كوليشـوف، «فالـيري

تشكالوف» 1941 لميخائيل كالاتوزوف، «يدعى سوخا ـ باتور» 1942 لزارخي وخيفيتس، «الدفاع عن تساريتسينا ج1» 1942 للأخوة فاسيليف، «الضربة الثالثة» 1948 لإيغور سافتشينكو، «معركة ستالينغراد» 1949 لفلاديمير بيتروف.

ومن الجدير بالذكر أن معظم هؤلاء المخرجين قاموا بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي عام 1956، بقص الكثير من المشاهد التي احتوت شخصية ستالين في أفلامهم، وخاصة تلك المتزلفة بطريقة مبتذلة. مما أساء في بعض الأحيان إلى مونتاج الفيلم، وأضاع الكثير من الكادرات الهامة من وجهة نظر الأرشيف. بل إن بعضهم فعل ذلك قبل المؤتمر بسنوات. إذ روى المخرج غينريخ غاباي للمشاركين في سيمبوزيوم «السينما الستالينية» الذي أقيم في مدينة تولوز الفرنسية قبل ثلاثة أعوام، كيف دخل ذات أمسية من عام 1953 إلى غرفة المخرج روم في المعهد، بعد أن لاحظها مضاءة في ساعة متأخرة، فشاهده منهمكاً بالعمل فوق شريط سينمائي، فسأله: «ميخائيل إيليتش ما الذي تفعله...؟» فأجابه روم على الفور: «ما الذي أفعله؟ إنني أقص ستالين».

ويعد المخرج المعروف ميخائيل تشياوريلي ـ صاحب الفيلم الناطق الأول في السينما الجورجية ـ أبرز من مجد شخصية ستالين في الأفلام الأربعة التي صنعها عنه، وبمراقبة مباشرة منه. فمن عام 1938 وحتى عام 1951 أخرج تشياوريلي فيلماً واحداً من غير ستالين، وحاز خلال اثنتي عشرة سنة على خمس جوائز ستالين من الدرجة الأولى، ثلاثة منها لأفلامه «الستالينية» وهي «الشعلة العظيمة» 1941، «القسم» 1947،

«سقوط برلين» 1950. ويرى بعض النقاد أنه مع فيلمه «الشعلة العظيمة» بدأت تتغير صورة لينين في السينما تماماً، إذ أخذ يظهر كشخص عاجز عن الفعل من دون ستالين ـ ذراعه الأيمن ومستشاره، المدافع عنه وحاميه الأول، ليحتل بالتدريج مكانه نهائياً. ومن الجدير بالذكر أن الناقد الفرنسي أندريه بازان توقف في مقالة شهيرة له بعنوان «أسطورة ستالين في السينما السوفيتية» عند تلك الصورة الميثيالوجية لستالين التي رسمها تشياوريلي في أفلامه.

أول ممثل أدى دور ستالين في السينما السوفيتية والعالمية كان ممثلاً مسرحياً يدعى سيميون غولدشتاب في فيلم «لينين في أكتوبر». ولم يكن غولدشتاب نجماً معروفاً، ولم يصبح كذلك بعد أدائه هذا الدور. وتشير الناقدة ماريا كوستيوكوفيتش إلى أنه في مرحلة لاحقة أخذوا يتجنبون ذكر اسمه في المقالات، وحذف من الوثائق السينمائية. وحتى اليوم لن نجد اسماً وتعريفاً بهذا الممثل في معظم الموسوعات العامة والسينمائية، بل حتى في أرشيف الدولة السينمائي. وفي الموسوعتين اللتين ظهر اسمه فيهما (دون أي تعريف) ظهرت أربعة أفلام له لا غير، إذ أدى غولدشتاب دور ستالين بعد ذلك في فيلم المخرج يفيم دزيغان «فرقة الخيالة الأولى» 1941 وفيلم المخرج ليونيد لوكوف «ألكسندر بارخومينكو» 1942. وإذا كان من الواضح أن المشاهدين اليوم لن يروا هذا الممثل في فيلم «لينين في أكتوبر» بعد أن حذف روم مشاهد ستالين منه، فلم يكن مصير الفيلمين الآخرين اللذين ظهر فيهما غولدشتاب بأفضل. ففيلم «فرقة الخيالة

الأولى» لم يتم إنجازه، وآخر فيلم ظهر فيه غولدشتاب بحسب الموسوعتين السينمائيتين «المفقود» 1943 للمخرج فلاديمير براون منع من العرض...

أما الممثل الذي ارتبط اسمه بأداء شخصية ستالين بصورة وثيقة فهو ميخائيل غيلوفاني (1893 ـ 1956)، الذي كان أحد أشهر ممثلي مسرح روستافيلي في مدينة تبيليسي، ولعب حتى عام 1938 عشرات الأدوار في السينما الجورجية، وأخرج عدة أفلام لها. لكن مسيرته الفنية تغيرت تماماً بعد أن وجد المخرج تشياوريلي ملامح من الشبه بينه وبين ستالين، داعياً إياه لتأدية شخصيته في فيلم «الشعلة العظيمة». ومنذ ذلك الحين جسد غيلوفاني شخصية ستالين في اثني عشر فيلماً، هي الأبرز من بين الأفلام التي ظهرت فيها، كان أخرها فيلم المخرج ميخائيل كالاتوزوف «الأعاصير المعادية» عام 1953والذي انتهت معه حياة غيلوفاني في السينما، بعد أن حصد جائزة ستالين أربع مرات لأدائه دوره.

أحد أخر وأبرز من أدى دور ستالين في تلك المرحلة كان المخرج والممثل المسرحي الكبير ألكسي ديكي (1989 ـ 1955)، إذ أنه بعد النجاح الكبير الذي حققه في أدائه لدور القائد التاريخي كوتوزوف في فيلم بذات العنوان عام 1943، ودور ناخيموف قائد الأسطول البحري الروسي في حرب القرم في فيلم «الأدميرال ناخيموف» 1946، تقرر أن يؤدي دور ستالين على الرغم من عدم وجود أي أوجه للشبه بينهما، وعلماً أنه كان قد قضى أربع سنوات في المعتقل (1937 ـ 1941)، ليلعب دور ستالين في فيلمين

فـازا بجائـزة سـتالين لسـنتين متتاليتـين هـما «الضربـة الثالثـة» و«معركـة سـتالينغراد»، دون أن يـؤدي بعـد ذلـك أي دور في السـينما حتـى نهايـة حياتـه.

عـلى رغـم هـذا الظهـور اللافـت لسـتالين في السـينما التمثيليـة، فأنـه في المقابـل لم توجـد سـوى قلـة مـن الأفـلام التسـجيلية التـي صـورت عنـه. وقـد طـرح النقـاد عـدة فرضيـات في سـجالهم حـول السـبب وراء عـدم رغبـة سـتالين في الظهـور أمـام الكامـيرا التسـجيلية، رغـم أنهـا جميعـاً تصـل بهـذا الشـكل أو ذاك إلى النتيجـة ذاتهـا. فـترى الباحثـة السـينمائية مايـا توروفسـكا أن سـتالين لم يكـن بحاجـة إلى هـذه السـينما بهـدف الدعايـة، عـلى النقيـض مـن هتلـر الـذي لم يكـن يفـوت فرصـة للظهـور أمـام الكامـيرا، فهـذه الدعايـة حسـب رأيهـا ضروريـة بالنسـبة إلى ديكتاتـور يريـد الوصـول إلى السـلطة في مجتمـع ديمقراطـي، بعكـس مـا هـو واقـع الحـال في الاتحـاد السـوفيتي، حيـث الديكتاتـور يفـرض عـلى الشـعب ولا حاجـة بـه إلى الدعايـة. وتحمـل وجهـة النظـر هـذه الكثـير مـن الصـواب حقـاً، فالديكتاتـور في مثـل هـذه المجتمعـات بحاجـة إلى العبـادة أكـثر مـن حاجتـه إلى الدعايـة، الأمـر الـذي كانـت تضمنـه الصـورة المثاليـة التـي تقدمهـا السـينما التمثيليـة عنـه. وهـو مـا تؤكـده الناقـدة ماريـا كوسـتوكيفيتش في سـياق توضيحهـا للأسـباب التـي دفعـت سـتالين إلى إلابتعاد عـن السـينما التسـجيلية إذ تشـير إلى أن «التقـارب غـير المتكلـف مـن الشـعب البسـيط كان سـينزع عنـه هالـة المجـد والصـورة السـامية التـي تـكاد تقـترب مـن التأليـه».

البعـض الآخـر لا ينفـي حاجـة سـتالين إلى الدعايـة، وانطلاقـاً مـن ذلـك يرجـع الأسـباب إلى

خشـيته في أن تلعـب صورتـه الحقيقـة عـلى الشاشـة (مظهـره، لكنتـه الجورجيـة...) دوراً سـلبياً في الدعايـة لـه، وخاصـة أنـه ـ كـما يؤكـد آخـرون ـ لم يعجـب عـلى الإطـلاق بصورتـه في الأفـلام التسـجيلية القليلـة التـي ظهـر فيهـا.

عـلى رغـم النجاحـات التـي حققتهـا بعـض الأفـلام في زمـن سـتالين، فـإن هـذه المرحلـة شـكلت بـكل تأكيـد انتكاسـة كبـيرة للسـينما السـوفيتية التـي اسـتطاعت سـابقاً أن تـترك بصمتهـا المؤثـرة عـلى مجمـل تاريـخ السـينما، وقدمـت في العشرينـات تحفـاً فنيـة تعـد مـن كنـوز السـينما العالميـة حتـى اليـوم.

وإن خضعـت الأفـلام في زمـن سـتالين إلى التغيـير والمنـع والإتـلاف، لكـن المأسـاة لم تتوقـف عنـد هـذا الحـد، إذ أنهـا امتـدت لتطـال السـينمائيين أنفسـهم، ليجلـس بعضهـم سـنوات في المعتقـلات، وليطلـق الرصـاص عـلى بعضهـم الآخـر.

نعـم ثمـة أفـلام صمـدت في وجـه هـذا الزمـن، وظهـرت أفـلام فيـما بعـد تتحـدث عـن هـذا الزمـن، لكـن مـن يسـتطيع أن يعيـد كل تلـك السـنوات الضائعـة مـن حيـاة سـينمائيين لم يعـد لهـم وجـود، فمـن يعيـد أفكارهـم وأحلامهـم وطموحاتهـم ومشـاريعهم التـي لم ولـن تتحقـق، مـن يسـتطيع أن يحـدس بمـا كانـوا قادريـن عـلى تقديمـه للفـن السـينمائي، وأيـة أفـلام كانـوا سـيبدعون.

نعـم إن الزمـن في سـيرورته الدائمـة، يرمـي في كل مـرة بالطغـاة إلى مزبلـة التاريـخ، لكـن الغريـب أن الطغـاة لا يتعلمـون الـدرس أبـداً، معتقديـن أنهـم يسـتطيعون إخضـاع الفـن

لجبروتهم، وقد ينجحون في إخضاعه لبرهة ما، لكن الزمن لا يأبه بهم، فهو يعلم أنه باق وهم زائلون، وإن لم يكن قادراً على الوقوف دوماً إلى جانب الفن في محنه، فهو ذكر وسيذكر دوماً أن جميع المحن عابرة، ولا يمكن أن تبقى إلى ما لا نهاية، ليخرج الفن في كل مرة منتصراً على القيود والرقابات والتابوهات والمعتقلات، مؤكداً أن طريق الحرية والإبداع لا يمكن أن يوقفه أحد إلى ما شاء، لكنه يذكرنا في كل مرة، أنه على هذا الطريق احترقت أرواح ولوحات وأحلام وقصص وأفلام، يذكرنا بما يجب ألا ننساه للحظة، لأنه في تلك اللحظة التي سننسى بها ذلك، سيفقد الفن أعظم معانيه.

«جريدة الفنون» الكويتية 2004.

نجوم هوليوود الصغار

لعلنا لا نبالغ إذ نقول أن كلمة السينما أطلقت طيلة تاريخها ولم تزل نوعاً من المرادفات الذهنية التي تقود مباشرة إلى اسم نجم من نجومها، وكأن السينما بكل غناها وعمقها وتنوعها وتياراتها وأجناسها تبدو مختزلة في أسمائهم التي تغوي وتجذب وتبهر عقول وخيالات وأحلام المشاهدين. وكثيرة هي الدراسات النظرية التي حللت ظاهرة نجوم السينما في محاولة لفهم كنهها وكشف الآليات الاقتصادية والاجتماعية والسيكولوجية والسينمائية التي أدت إلى انبثاقها وجعلتها تتجلى بهذه الصورة أو تلك وتتطور في هذا المنحى أو ذاك عبر المراحل المختلفة من تاريخ السينما. في هذه المقالة نحن لا نسعى وراء هذه الغاية، وجل ما سنحاول تقديمه هو بعض السمات العامة التي ارتبطت بشريحة محددة من نجوم السينما إلا وهي النجوم الأطفال وذلك من خلال قراءة وتحليل سيرة بعض أبرز هؤلاء النجوم في تاريخ السينما الأمريكية.

بالطبع النجوم الأطفال هم جزء لا يتجزأ من ظاهرة نجوم السينما، وبالتالي هم يخضعون للعديد من شروط إنتاجها وعملها وتأثيرها واستمرارها، لكنهم في نفس الوقت يشكلون تعارضاً معها في عدد من الخطوط، وبصورة رئيسة في إحدى أهم الدعائم التي يقوم عليها نظام النجوم، أي في مستوى تماهي الجمهور مع النجم،

فهنا هـو يتـم ضمـن شريحـة ضيقـة مـن المشـاهدين الأطفـال تحديـداً، أمـا الراشـدون منهـم فتقتـصر غالبـاً علاقتهـم بهـؤلاء النجـوم عـلى مسـتوى الإعجـاب والتعاطـف، ونقـول غالبـاً لأنـه حـدث أن أتخـذ هـذا الإعجـاب ببعـض النجـوم الأطفـال منحـى لا يقـل في نتائجـه عـما يفـرزه التماهـي مـع النجـوم عمومـاً، ولعـل المثـال الأكـثر سـطوعاً لذلـك تأثـير الطفلـة الموهوبـة شـيرلي تيمبـل عـلى عقـول الأمريكيـين الذيـن كـما تقـول مارغريـت تـورب مارسـوا تعذيبـاً شـديداً عـلى أطفالهـم لجعلهـم يتشـبهون بالنجمـة الصغـيرة. لكـن تلـك تبقـى حـالات اسـتثنائية لا تسـمح للكثـير مـن تداعيـات التماهـي في نظـام النجـوم بالمـرور، كالتشـبه بالنجـم سـواء مـن ناحيـة المظهـر أو اللبـاس أو السـلوكيات، أم مـن ناحيـة التقمـص الذهنـي لبطـولات ومغامـرات وغراميـات الشـخصيات التـي يؤديهـا.

وقـد يخلـق للوهلـة الأولى هـذا النـوع مـن التعـارض التباسـاً في تحديـد مفهـوم النجـم نفسـه، وخاصـة أن نظـام النجـوم نشـأ وتطـور في جـزء كبـير منـه عـلى أسـاس موضوعـة التماهـي، لكـن في الواقـع إن طبيعـة التفاعـل التـي تنشـأ بـين المشـاهدين والنجـوم الأطفـال ليسـت بـذي أهميـة سـواء كانـت تماهيـاً أو إعجابـاً أو تعاطفـاً، فالأسـاس أنهـم اسـتطاعوا تحقيقـه، أي أنهـم اسـتطاعوا بموهبتهـم وأدائهـم ومظهرهـم ونوعيـة الأدوار التـي يلعبونهـا وسـوية وضخامـة الأفـلام التـي ظهـروا فيهـا أن يحققـوا تواصـلاً كبـيراً مـع الجمهـور ويؤثـروا فيـه بطريقـة أو بأخـرى، إلى درجـة أن وقـف هـذا الجمهـور معهـم وتدافـع عـلى شـباك التذاكـر كي يحظـى بفرصـة لمشـاهدتهم، وبـكل ذلـك هـم لا يختلفـون في منجزهـم عـن أي

مـن النجـوم الأكـبر سـناً. بكافـة الأحـوال وأيـاً تكـن نقـاط الاختـلاف بـين ظاهـرة النجـوم الأطفـال ونظـام النجـوم عمومـاً، تبقـى هـذه الظاهـرة رغـم احتفاظهـا بخصوصيتهـا نتاجـاً للظاهـرة الأم الأوسـع والأكـثر شـمولية، وفي العـرض الـذي سـنقدمه سـنحاول الكشـف عـن هـذه الخصوصيـة وتقاطعاتهـا مـع المنحـى العـام لظاهـرة نجـوم السـينما في هوليـوود.

البدايات:

لم تكـد تخطـو السـينما الأمريكيـة أولى خطواتهـا إلا وأطـل مـن عـلى شاشـاتها أول نجومهـا الأطفـال عندمـا بـرزت في العقـد الثـاني مـن القـرن العشريـن أسـماء مثـل مـاري ميلـز مينـتر (1902 – 1984) وبيبـي مـاري أوسـبورن (1911 -) وفيرجينـا لي كوربـن (1910 ـ 1942). ويمكننـا اليـوم عـبر نظـرة سريعـة إلى سـيرتهن أن نكتشـف العديـد مـن الملامـح المشـتركة فيهـا، إذ لا نسـتطيع أن نغفـل في الحـالات الثلاثـة الـدور الحاسـم الـذي لعبـه الأهـل بصـورة مبـاشرة أو غـير مبـاشرة في دخـول بناتهـم عـالم التمثيـل. والـدة مينـتر رغبـت دومـاً في أن تكـون ممثلـة، لكنهـا لم تسـتطع تحقيـق حلمهـا فقـررت تجسـيده مـن خـلال ابنتهـا دافعـة بهـا إلى خشـبة المـسرح لتقـف عليهـا وهـي في الخامسـة مـن عمرهـا. كوربـن حققـت ذلـك وهــي في سـن أصغـر بعامـين، ولم يكـن ذلـك بالأمـر الصعـب نظـراً لأن والدتهـا ممثلـة في الأصـل. أمـا أوسـبورن فلـم يكـن في نيـة والديهـا الممثـلان الدفـع بهـا وهــي في ذات العمـر إلى التمثيـل، غـير أن اصطحابهـما لهـا إلى اسـتوديوهات بالبـاو أميوسـمينت كومبـاني حيـث

يعملان، لفت أنظار المخرج هنري كينغ إليها، وهو الذي كان يبحث عن فتى صغير لفيلمه «عذراء البراري»، فوجد في ملامحها وشعرها القصير مطلبه ولم يتردد في إعطائها الدور، فأدته بنجاح باهر جعله يلح بقوة على الشركة أن توقع عقداً معها. ولم تخيب أوسبورن توقعات كينغ، فما أن ظهرت في فيلم «ماري سنشاين الصغيرة» 1916 الذي كتب خصيصاً لأجلها حتى أصبحت النجمة الأولى لبالباو، وأخذت تنتج لها الفيلم تلو الآخر بإدارة المخرج كينغ. صحيح أن دخول منتر عالم السينما تأخر حتى عام 1912 في أول أفلامها «الممرضة»، وتوقفت مرة أخرى عن التمثيل حتى عام 1915، غير أنها ابتداءً من هذا العام ستحقق انتشاراً مذهلاً لتظهر بين عامي 1916 و1918 في 26 فيلماً، وهي المرحلة التي ستحقق فيها أوسبورن شهرة واسعة، وخاصة بعد تأسيس شركة دياندو فيلم كومباني التي كانت غايتها إنتاج الأفلام حصرياً لها لتمثل بين عامي 1917 و1919 في 21 فيلماً. الفترة نفسها شهدت كذلك صعود نجم كوربن إثر حصولها عام 1916 على عقد مع فوكس فيلم كومباني، وظهورها في أدوار أساسية في أربعة أفلام للأطفال أنتجتها الشركة عام 1917 مثل «علاء الدين والمصباح السحري» و«جزيرة الكنز»، لتحقق من خلالها نجاحاً كبيراً جعل البعض يطلق عليها لقب «النجمة السينمائية الأصغر والأعلى أجراً في العالم».

غير أن نجومية الممثلات الطفلات الثلاثة كانت قصيرة، فأسبورن ودعت حياتها الفنية مع انهيار دياندو وهي في الثاني عشر من عمرها، أما مينتر فقد انهارت حياتها

المهنيـة إثـر انكشـاف علاقتهـا مـع المخـرج ويليـام ديسـموند تايلـور بعـد مقتلـه عـام 1922، إذ لم يتقبـل الجمهـور المتزمـت علاقتهـا مـع رجـل في سـن والدهـا وأبتعـد عـن أفلامهـا بغـض النظـر عـن جودتهـا، فـكان أخـر ظهـور لهـا في فيلـم «طبـول القـدر» 1923. ورغـم الانطلاقـة القويـة الثانيـة التـي بدأتهـا كوربـن في منتصـف العشرينـات غـير أنهـا لم تسـتمر طويـلاً وكان أخـر فيلـم تمثـل فيـه عـام 1931.

ومـا يلفـت الانتبـاه حقـاً وجـود عـدد كبـير مـن التقاطعـات بـين السـيرة الذاتيـة - المهنيـة لهـؤلاء الممثـلات ومصائـر أغلـب النجـوم الأطفـال الذيـن سـيظهرون لاحقـاً في هوليـوود، ليبـدو وكأنهـن أسسـن منـذ البدايـة لتلـك الملامـح العامـة التـي ارتبطـت بظاهـرة النجـوم الأطفـال طيلـة قـرن كامـل، وهـو مـا سـنتطرق إليـه بـشيء مـن التفصيـل.

نجوم تخبو سريعاً:

في أي مهنـة في العـالم تعـد الموهبـة المبكـرة هبـة يحسـد أصحابهـا عليهـا لمـا تؤمنـه لهـم مـن مسـتقبل مزدهـر عـلى كافـة الصعـد الاجتماعيـة والمهنيـة والماديـة، لمـاذا تبـدو إذاً هـذه المعادلـة مقلوبـة في عـالم السـينما؟ لمـاذا اسـتطاعت هوليـوود ومنـذ خطواتهـا الأولى التفريـط في موهبـة أطفالهـا وحافظـت عـلى هـذا التقليـد حتـى يومنـا هـذا؟ هـل تختلـف موهبـة الممثلـين في جوهرهـا عـن موهبـة الأدبـاء أو الموسـيقيين أو العلماء...إلـخ، وهـي محكومـة في الغالـب بـأن تنضـب؟

الإجابـة عـلى هـذه التسـاؤلات قـد لا تبـدو بسـيطة، لكـن قبـل الإجابـة دعونـا نبرهـن عـلى أن ذلـك ليـس مجـرد فرضيـة، بـل واقـع أكدتـه سـيرة أبـرز نمـاذج النجـوم الأطفـال في هوليـوود وفي كل العقـود.

فأبـرز طفلـين مـن نجـوم عهـد السـينما الصامتـة في العشرينـات بيبـي بيغـي (1918 -) وجـاكي كوغـان (1914 ـ 1984) انتهـت مهنتهـما باكـراً رغـم كل الشـهرة التـي حققاهـا. بيغـي كانـت في الثالثـة مـن عمرهـا عندمـا وقعـت شركـة سـينشري فيلـم كوربوريشـن عقـداً حصريـاً معهـا لتظهـر في 17 فيلـماً عـام 1921، ورغـم اسـتمرار نجاحهـا الكبـير حتـى عـام 1925 حيـث ظهـرت في 11 فيلـماً، غـير أنهـا اكتفـت بعمـل واحـد في العـام التـالي، وتركـت التمثيـل نهائيـاً عـام 1939. أمـا كوغـان الـذي قـدر لـه أن يقـف وهـو في الرابعـة جنبـاً إلى جنـب مـع شـارلي شـابلن أحـد عمالقـة السـينما في التاريـخ في فيلـم «متعـة اليـوم» ومـن ثـم أن يلعـب الـدور الرئيـسي في فيلمـه الطويـل الأول «الصغـير» 1921، ويصبـح أعـلى الممثلـين أجـراً في ذلـك الوقـت، مـا لبثـت شـهرته أن انطفـأت بمجـرد تخطيـه الثالثـة عـشرة مـن العمـر، ولم تعـد إليـه ثانيـة رغـم اسـتمراره في التمثيـل حتـى أخـر حياتـه. الأمـر نفسـه حـدث مـع النجـوم الصغـار: أرنسـت موريسـون، جـو كاب، ميـكي دانيلـز، ألـين فارينـا هوسـكينز، مـاري كورمـان، جـاكي كونـدون، وبيغـي كارترايـت الذيـن جمعتهـم السلسـلة الكوميديـة الشـهيرة مـن أفـلام المنتـج هـال روتـش «عصابتنـا» وأخـرج روبـرت ماكغويـن 88 فيلـماً قصـيراً منهـا بـين عامـي 1922 و 1929.

مـع بدايـة السـينما الناطقـة بـرزت كوكبـة مـن النجـوم الأطفـال لتؤكـد القاعـدة نفسـها. فنجـد أن ميتـزي غريـن (1920 ـ 1969) حققـت حضـوراً متميـزاً مـن عـام 1930 وحتـى 1934 مـن خـلال أدوارهـا في نحـو 14 فيلـماً، لتنتظـر بعـد ذلـك 18 عامـاً للظهـور في بضعـة أفـلام أخـرى. ولم يكـن حـظ زميلهـا جـاكي سـيريل (1920 ـ 1990) بأفضـل رغـم ظهـوره خلال خمـس سـنوات في أكـثر مـن 25 فيلـماً مـن أبرزهـا «تـوم سـوير» 1930 و«سـكيبي» 1931، جعلتـه أحـد أكـثر نجـوم هوليـوود الصغـار شـهرة، غـير أنـه لم يسـتطع بعـد عودتـه مـن الحـرب أن يجـد مكانـاً لـه في عـالم السـينما، ليكتفـي بالظهـور في بضعـة أفـلام كان أخرهـا عـام 1948. ويبـدو أن عـدد الأفـلام ليـس بـذي أهميـة، فقـط اسـتطاع ديـكي مـور (1925ـ) أن يحظـى بأكـثر مـن مئـة فيلـم في الثلاثينـات والأربعينـات، لكـن شـهرته أخـذت تتراجـع إلى أن تـرك التمثيـل نهائيـاً عـام 1952. الأمـر نفسـه تكـرر مـع نجمـي سلسـلة «عصابتنـا» (التـي أصبحـت تسـمى «الأوغـاد الصغـار» Little Rascals) كارل سـويتزر (1927 – 1959) في دور «ألفافـا» وجـورج ماكفارلنـد (1928 – 1993) في دور «سـبانكي»، رغـم عـشرات الحلقـات التـي أنتجـت منهـا في ذلـك الوقـت، فـالأول كان بالـكاد يظهـر في حفنـة مـن الأعـمال كل عـام إلى أن قتـل في مشـاجرة عـلى ديـن بمبلـغ 50 دولار، والثـاني انتهـى كممثـل عمليـاً مـع أخـر دور لـه في السلسـلة. بـل أن النجـم الأشـهر بـين الأطفـال الذكـور في تلـك المرحلـة فريـدي بارثولوميـو (1924 _ 1992) لم ينـج مـن نفـس المصـير. فبعـد النجـاح الهائـل الـذي حققـه في أداء دور ديفيـد كوبرفيلـد في فيلـم بـذات العنـوان عـام 1935 والـذي

أحضرتـه ميـترو غولـدن ماير مـن بريطانيـا خصيصـاً لأجلـه، انطلقـت شـهرته ليقـف إلى جانـب عـدد مـن كبـار نجـوم السـينما مثـل دبلـو سي فيلـدز وغريتـا غاربـو، بـل أن اسـمه سـبق أسـماء نجـوم مثـل سـبنسر تـراسي وليونيـل باريمـور ومالفـين دوغـلاس في ملصـق فيلـم «القـادة الشـجعان» 1937. لكـن مـا أن تجـاوز مرحلـة المراهقـة حتـى أخـذ يفقـد سـحره الطبيعـي وبالتـوازي شـعبيته، وكان أخـر فيلـم يظهـر فيـه عـام 1951.

حتـى شـيرلي تيمبـل (1928 ـ) التـي يعدهـا الكثـيرون أعظـم ممثلـة طفلـة في تاريـخ السـينما لم تكـن اسـتثناء. إذ كانـت في السادسـة مـن عمرهـا عندمـا لفتـت الأنظـار إليهـا في فيلم«قـف وأهتـف» 1934، لتنهـال عليهـا الأدوار الرئيسـية تباعـاً وتجعـل منهـا خـلال أشـهر نجمـة ذائعـة الصيـت، ترفـع مـن معنويـات الشـعب الأمريـكي أثنـاء الأزمـة الاقتصاديـة، وتحـول دون انهيـار فوكـس للقـرن العشريـن، فتقـرر الأكاديميـة تتويجهـا بجائـزة أوسـكار خاصـة كتعبـير عـن «التقديـر العظيـم عـلى مسـاهمتها الرائعـة في السـينما الترفيهيـة خـلال عـام 1934» الـذي قدمـت فيـه 8 أفـلام. ولم تمـض فـترة قصـيرة إلا وتحولـت تيمبـل إلى ظاهـرة بـكل معنـى الكلمـة، فالأمهـات يطلقـن أسـمها عـلى فتياتهـن اللـواتي أجـبرن عـلى أن يلبسـن فسـاتينها ومعاطفهـا وجواربهـا ويجدلـن شـعرهن عـلى طريقتهـا ويلعـبن بألعابهـا ويشربـن نفـس الحليـب الـذي تشربـه ويأكلـن ذات الطعـام، لدرجـة أن قامـت صناعـات كاملـة حولهـا كي تسـتجيب لـكل هـذه المتطلبـات، وقـد أشـار مؤتمـر الحلاقـين وخـبراء التجميـل عـام 1939 إلى أن صالونـات التجميـل تزايـد انتشـارها في البـلاد بفضـل تيمبـل،

التـي بقيـت حتـى نهايـة الثلاثينـات نجمـة شـباك التذاكـر رقـم واحـد متفوقـة حتـى عـلى نجـم بحجـم كلارك غيبـل، وتشـير بعـض المصـادر أنـه كان يصلهـا مـا يقـارب 16000 رسـالة شـهرياً، وحصلـت في أحـد أعيـاد ميلادهـا عـلى 167 ألـف هديـة مـن المعجبـين في كافـة أنحـاء العـالم. وعـلى الرغـم مـن كل ذلـك أخـذ «الطلـب» يتراجـع عليهـا تدريجيـاً مـا أن كـبرت، وانتهـت حياتهـا في السـينما وهـي في 21 مـن عمرهـا فحسـب.

وسـنجد أن العديـد مـن أبـرز النجـوم الأطفـال في كل العقـود اللاحقـة واجهـوا المصير نفسـه. في الأربعينـات يظهـر بـوبي دريسـكول (1939 – 1968) الـذي أدى مـع ديـزني أفضـل أدواره في أفـلام كبـيرة مثـل «أغنيـة الجنـوب» 1946 و«عزيـز جـداً عـلى قلبـي» 1948 و «النافـذة» 1949 (حـاز عنـه جائـزة أوسـكار خاصـة) و«جزيـرة الكنـز» 1950، ليقـدم أخـر مسـاهمة لـه عـام 1953 مؤديـاً صـوت بيـتر بـان في فيلـم تحريـك بـذات العنـوان. أمـا تومـي ريتنـغ (1941 –1996) فتجربتـه كانـت أقـصر مـن ذلـك في الخمسـينات، فبـين ظهـوره الأول عـلى الشاشـة في فيلـم إيليـا كازان «رعـب في الشـوارع» 1950 واللحظـة التـي أدارت لـه هـذه الشاشـة ظهرهـا سـبع سـنوات لا غـير، مثـل خلالهـا في نحـو 18 فيلـماً مـن أبرزهـا الفيلـم الشـهير «الخمسـة آلاف أصبـع للدكتـور تي» 1953، كـما أدى الـدور الرئيـسي في 103 حلقـات مـن المسلسـل التلفزيـوني «ليـسي» 1954 – 1957، ليعمـل بعـد ذلـك بحـاراً ومزارعـاً!

وتقـدم لنـا السـتينات مـارك ليسـتر (1958 -) الفتـى الصغير في فيلـم تروفـو «فهرنهايت451» 1966، والـذي حقـق نجوميتـه إثـر أدائـه المميـز لـدور أوليفـر تويسـت في الفيلـم الحائـز

خمس جوائز أوسكار «أوليفر» 1968، غير أنه لم يستطع المضي بعيداً واختفى تماماً عن الأضواء بعد عام 1973، ليعود فيظهر في دورين بسيطين عام 1978 قبل أن يتقاعد نهائياً من هذه المهنة. في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات كان غاري كوليمان (1968 -) النجم الطفل الأكبر أجراً والأكثر شهرة بين أقرانه بعد النجاح الذي حققه في المسلسل التلفزيوني Diff'rent Strokes لكن ذلك أيضاً لم يساعده على الاستمرار، مما أضطره لاحقاً للعمل بأجر 7 دولارات في الساعة.

من هذا العرض السريع لمصائر بعض أبرز النجوم الأطفال في تاريخ هوليوود منذ بداياتها وحتى وقت قريب يمكننا أن نستنتج أننا لسنا إزاء حالات استثنائية تتعلق بأسباب ذاتية تخص هذا الممثل أو ذاك، وإنما نواجه ظاهرة شديدة الارتباط بنظام الإنتاج السينمائي في هوليوود وشروطه الذي على الرغم من جميع التغييرات والتطورات التي طرأت عليه لم يتوقف عن إفرازها. فما هو جوهر هذه الظاهرة؟ في الواقع إننا لا نستطيع أن نفهمها إلا ضمن إطار أوسع يربطها بظاهرة نظام النجوم عموماً، وهذه الأخيرة كما يشير إدغار موران «لا تحمل أي قسط من الأصالة، بل ولا تحمل في الظاهر أي قسط من الضرورة. فما من شيء في طبيعة السينما التقنية والجمالية كان من شأنه أن يدعو إلى ظهور النجم فوراً... لأن بوسع السينما تجاهل الممثل وتجاهل أدائه وحضوره نفسه واستبداله بالهواة...»، غير أن وجود النجم بما يشكله من عنصر جذب أساسي للمشاهدين كان ضرورياً لعملية الإنتاج ـ التوزيع السينمائي

لما يؤمنه من إيرادات لشباك التذاكر، لذلك لم يكن من الصعب التخلي عن الممثلين الصغار مهما بلغت موهبتهم ونجوميتهم ولفظهم خارج اللعبة عندما فقد الجمهور اهتمامه بهم وانجذابه إليهم لاحقاً. الأمر الذي يحدث نتيجة التغييرات الفيزيولوجية الطبيعية التي تطرأ على هؤلاء الأطفال وتجعلهم يفقدون ملامحهم وأصواتهم وطريقة لباسهم وعفوية أدائهم، أي تلك الخصائص بالذات التي أهتم الجمهور بها وانجذب إليها سابقاً، فانطباع كل ذلك في ذاكرة ووجدان المشاهدين لفترة من الزمن، يجعل من الصعوبة بمكان عليهم أن يتقبلوا الممثل الطفل عندما لا يعود طفلاً ليطل عليهم بشخصية جديدة لم يألفوها. دون أن ننسى أن العمر لا يتقدم بالنجوم الأطفال وحدهم، بل وكذلك بمشاهديهم من الأطفال الذين يأخذون بالبحث عن أنماط ونماذج أخرى من النجوم. أي أن على النجم الطفل أن يبدأ حياته المهنية من الصفر بمجرد تخطيه عتبات الطفولة والمراهقة، وهو ما يفشل الكثيرون في تحقيقه مادام أن لا أحد يساعدهم على ذلك. كما أن طبيعة الحياة التي يضطر إلى عيشها هؤلاء النجوم الصغار في طفولتهم كثيراً ما تترك في نفوسهم ندبات مأساوية لا يستطيعون التخلص منها على الإطلاق وهو ما سنتطرق له.

وداعاً للطفولة... أهلاً بالموت:

قد يحسد الكثيرون النجوم على حياتهم لما فيها من بذخ ورفاهية وما تقدمه لهم من

شهرة ومجد، لكن لكل ذلك كما هو معروف ضريبته، وفي حالة النجوم الأطفال هذه الضريبة أكبر مما يمكن أن نتصور بكثير. فهي تبدأ من الاستغلال المادي والعاطفي مروراً بشتى الضغوط النفسية ولا تنتهي عند العزلة الكاملة عن أبناء جيلهم.

في بدايات هوليوود ولفترة طويلة لاحقة كان معظم الممثلين الأطفال يأتون إلى السينما من العائلات الفقيرة لما يمكن أن تحققه لهم من قفزة نوعية على مستوى المعيشة، ومن هنا يمكننا أن نفهم الدور الفاعل الذي لعبته أسرهم في هذا الإطار سلباً أو إيجاباً، ونادراً ما كان أبناء العائلات الميسورة يزجون بأطفالهم في هذه المهنة. وبالفعل استطاع النجوم الأطفال تغيير أوضاع أسرهم بصورة جذرية، وفي بعض الأحيان على حسابهم الشخصي. فعندما طالب جاكي كوغان عام 1935 والديه بالمبالغ التي جمعها أثناء طفولته والتي تصل إلى 4 ملايين دولار رفضا إعادتها إليه، مما أضطره إلى دفع القضية إلى المحكمة غير أنه لم يحصل منهما على أكثر من 126 ألف دولار. الأمر ذاته حدث مع بيبي بيغي، التي سيطر والدها على جل ما جنته، وعاشت حتى أخر حياتها وهي بالكاد قادرة على تغطية نفقاتها. من جهة أخرى لفت صراع كوغان مع والديه الأنظار إلى هذه المشكلة، وأدى في نهاية الأمر إلى إقرار قانون لحماية أجور الممثلين الأطفال عرف لاحقاً بـ «قانون كوغان». لكن للأسف لم يستطع هذا القانون وبعد نصف قرن على صدوره أن يحول دون تبديد عائلة كوليمان لثروته المقدرة بـ 18 مليون دولار. كما لم يخفف ذلك من حجم الضغوط التي يواجهها الممثلون الأطفال

مـن قبـل أسرهـم، التـي لا تكـف عـن مطالبتهـم ببـذل أقـصى طاقاتهـم بغيـة إرضـاء نزواتهـا ومتطلباتهـا مـن خـلال الاسـتمرار بضـخ الأمـوال لهـا، وتصبـح ثـروة النجـم الطفـل بحـد ذاتها مـادة لمشـاحنات وخصومـات لا تنتهـي بـين الوالديـن قـد تصـل إلى الطـلاق، وهـو مـا دفـع أشـهر النجـوم الأطفـال في التسـعينات وأكثرهـم أجـراً في التاريـخ ماكـولي كولكـين (وصلـت ثروتـه إلى أكـثر مـن 50 مليـون دولار) إلى التوقـف عـن التمثيـل حـوالي 8 سـنوات بـدءاً مـن عـام 1994. يلخـص الممثـل جـاك وايلـد (1952 ـ) الـذي رشـح لأوسـكار أفضـل ممثـل ثانـوي عـن دوره في فيلـم «أوليفـر» 1968 هـذه الوضعيـة قائـلاً: «إنـه أمـر صعـب جـداً، فقـد كنت مجـرد طفـل مـن الطبقـة العاملـة، لكننـي أصبحـت مليونـيراً ولم أتجـاوز السـابعة عـشرة. فتبـدأ بـالإدراك أنـك مسـؤول عـن وظيفـة كل شـخص حولـك...». الأمـر ذاتـه دفـع جـي نـورث (1951 -) أحـد أشـهر النجـوم الأطفـال في بدايـة السـتينات إلى الاعـتراف لاحقـاً أن عملـه في المسلسـل التلفزيـوني «Dennis the Menace» (59- 63) كان بالنسـبة لـه كابوسـاً مـن الوحـدة والإسـاءة الجسـدية والنفسـية مـن قبـل عمـه وعمتـه الأوصيـاء عليـه.

في حـالات أخـرى كان هـذا النـوع مـن الاسـتغلال المـادي يمـارس مـن قبـل اسـتوديوهات الإنتـاج نفسـها، كـما حـدث مـع جـاكي سـيريل الـذي رغـم الشـهرة الواسـعة التـي حققهـا لم يكـن يجنـي أكـثر مـن 4000 دولار في العـام. لكـن بالطبـع لا يمكـن حـصر أنـواع الاسـتغلال التـي يتعـرض لهـا هـؤلاء النجـوم عنـد هـذا المسـتوى. فآليـة الإنتـاج نفسـها تفـرض عليهـم ضغوطـاً وقيـوداً لا نهايـة لهـا. تبـدأ مـن المخـاوف في عـدم الحصـول عـلى فرصـة جديـدة للعمـل، والاضطـرار أحيانـاً

للوقـوف في طابـور طويـل مـن مئـات وربمـا آلاف الممثلـين لتقديم تجربـة أداء. فالممثلة كيرسـتين دنسـت تـم اختيارهـا مـن بـين 5000 طفلـة لدورهـا في فيلـم «لقـاء مـع مصـاص الدمـاء»، بينـما يعـود نجـاح تومـي ريتنـغ في الحصـول عـلى دور البطولـة في المسلسـل التلفزيـوني «ليـسي» إلى الكلـب الـذي حمـل الاسـم نفسـه، فبعـد أن انتقتـه اللجنـة إلى جانـب طفلـين آخريـن، قـررت تـرك الكلـب ليقـوم باختيـار الفائـز بينهـم، وهـو مـا حـدث فعـلاً، فبعـد أن اصطـف الثلاثـة أمام الكلـب تـم إطلاقـه ليتوجـه دون تـردد نحـو ريتنـغ ويتمسـح فيـه معلنـاً فـوزه. ولعـل الوثيقـة السـينمائية الأبـرز التـي تصـور بعمـق مـا تكابـده العائـلات الفقـيرة مـن آلام في سـبيل الـزج بأطفالهـم في عـالم السـينما ومـا يترتـب عـلى ذلـك مـن إمتهـان للإنسـان تأتي مـن خـارج هوليوود عـلى يـد المبـدع الإيطـالي فيسـكونتي في فيلمـه «Bellissima» 1951. معانـاة الممثلـين الأطفـال لا تتوقـف عنـد هـذا الحـد لتسـتمر مـن داخـل العمـل السـينمائي حينـاً ومـن خارجـه حينـاً أخـر. فنلاحـظ عـلى سـبيل المثـال أن مجموعـة مـن أبـرز أفـلام الرعـب التـي أنتجـت منـذ بدايـة السـبعينات ارتبطـت بصـورة وثيقـة بهـم: ليـنـدا بلـير كانـت في 14 مـن عمرهـا عندمـا ظهـرت في فيلـم وليـام فريدكـن الشـهير «طـارد الأشـباح» 1973، وبـدأت علاقـة كـوري فيلدمان مع سلسـلة أفـلام «الجمعـة 13» 1980 وهـو في التاسـعة، بينـما أدت هيـذر أورورك أول أدوارهـا في سلسـلة Poltergeist 1982 وهـي في السـابعة مـن عمرهـا وقبـل أن ينتهـي تصويـر الجـزء الثالـث فارقـت الحيـاة عـام 1988 نتيجـة مـرض ولادي، أمـا ميكـو هيـوز فلـم يكـن يتعـدى الثالثـة عندمـا مثـل في «مقـبرة الحيوانـات» 1989.

كـما أن مـا يحيـط بعمليـة الإنتـاج مـن المواعيـد الصارمـة والأوقـات الطويلـة للتصويـر وطبيعـة العلاقـات الناشـئة حـول الممثلـين الأطفـال، كل ذلـك يجعلهـم ـ كـما يؤكـد الممثـل تريـسي غولـد مـن خـلال تجربتـه الخاصـة ـ يعيشـون مخـاوف وتولـد لديهـم متطلبـات لا تنسـجم مـع أعمارهـم، مـما يعزلهـم عـن أبنـاء جيلهـم بـل وعـن طفولتهـم نفسـها ويـؤدي إلى انهيـار الكثيريـن منهـم. فالممثلـة المعروفـة درو باريمـور (1975 ـ) والتـي اشـتهرت بعـد ظهورهـا في فيلـم سـبيلبرغ «إي تي» 1982 كانـت في التاسـعة عندمـا بـدأت شرب الكحـول وتعاطـي المخـدرات، لتدخـل وهـي في الـ 13 مـن عمرهـا فقـط مركـز لإعـادة التأهيـل.

لكـن الانهيـارات الكبـيرة غالبـاً مـا تحـدث لاحقـاً عندمـا تتـوج هـذه المسـيرة مـن الضغـوط والقيـود والاسـتغلال والعزلـة بالنبـذ الكامـل والخسـارة المطلقـة للأجـور الكبـيرة وهتافـات المشـاهدين وملاحقـات الصحافيـين، عندمـا يخـسر النجـوم الأطفـال كل مـا كانـوا يمتلكونـه المجـد والمـال والشـهرة. فنجـد عـدداً كبـيراً منهـم أدمـن في مرحلـة مـا مـن حياتـه عـلى المخـدرات مثـل بـوبي دريسـكول وسـكوتي بيكيـت وتومـي ريتنـغ ومـارك ليسـتر وبـاتي دوك وكـوري فيلدمـان وليـنـدا بلـير وغيرهـم وغيرهم.حتـى لتبـدو المخـدرات كـما يؤكـد أحـد الباحثـين متوفـرة دائمـاً وفي منتهـى السـهولة داخـل هوليـوود، فالاسـتوديوهات تخلـق الضغـوط ومـن ثـم تسـعى للتخفيـف عنهـا بتسـاهلها وتغاضيهـا عـن تعاطـي المخـدرات بـين جدرانهـا.

وقـد حـدث أن اتخـذت هـذه الانهيـارات صـورة جماعيـة، فالممثلـون الأطفـال الثـلاث

الذيـن لعبـوا الأدوار الأساسـية في المسلسـل التلفزيـوني «Diff’rent Strokes» 1978 - 1986، جميعهـم خرقـوا القانـون وتـم إيقافهـم غـير مـرة لاحقـاً، كـما حـاول غـاري كوليـمان الانتحـار مرتـين، وتـورط تـود بريدجـز بالمخـدرات التـي أنهـت حياة دانـا بلاتـو عـام 1999 بجرعـة زائـدة منهـا وهـي في 34 مـن عمرهـا. ليصبـح أسـم المسلسـل مصطلحـاً يـدل عـلى ظاهـرة الممثلـين الأطفـال الذيـن يفشـلون في متابعـة حياتهـم بصـورة طبيعيـة ومتزنـة بعـد انتهـاء حياتهـم المهنيـة. ويـرى ديفيـد برنـدل في هـذا السـياق «أن القصـص حـول نجـوم سـابقين كانـوا ذات يـوم معبوديـن مـن قبـل العـالم، وهـم غارقـون بالكحـول في الوقـت الحـاضر ويعيشـون عـلى الصدقـات أضحـت مـن الفلكلـور الهوليـوودي»، مؤكـداً أن لـدى هوليـوود النسـبة الأعـلى مـن حـالات الانتحـار بـين كافـة القطاعـات الصناعيـة في أمريـكا رغـم عـدم وجـود إحصائيـات دقيقـة بهـذا الخصـوص، الأمـر الـذي يعـزو جـون دبليـو كونـز أسـبابه إلى المعاملـة التعسـفية التـي يتلقاهـا الممثلـون عـلى يـد الـوكلاء والمـدراء التنفيذيـين للاسـتوديوهات، بينـما يركـز كينيـث انغـير عـلى الدوافـع الذاتيـة التـي تقـف خلفـه، إذ يبـدو الانتحـار مـن وجهـة نظـره «أفضـل مـن الشـفاء البطـيء» بالنسـبة لأولئـك الذيـن لم يسـتطيعوا تقبـل التغيـيرات التـي طـرأت عـلى حياتهـم وأفقدتهـم سـحرهم وجمالهـم وأخرجتهـم مـن دائـرة النجوميـة، و« بـدت خسـارة الجمهـور ورسـائل المعجبـين والاحـترام خسـارة لأنفسـهم».

مـن كل ذلـك نسـتنتج أن النهايـة المأسـاوية التـي وضعـت حـداً لحيـاة دانـا بلاتـو لا تمثـل

حالـة عابـرة، وبالفعـل سـبقها إليهـا عـدد مـن أبـرز النجـوم الأطفـال في هوليـوود. تـأتي في مقدمـة هـؤلاء الممثلـة الكبـيرة جـودي غارلنـد (1922 – 1969) التـي سـطعت شـهرتها بعـد أدائهـا الملفـت لـدور دوروثي في الفيلـم الـذي سـيصبح مـن كلاسـيكيات السـينما الأمريكيـة «سـاحر أوز» 1939، وحـازت عنـه جائـزة أوسـكار خاصـة. لكـن أثنـاء تصويـر هـذا الفيلـم تحديـداً بـدأت علاقتهـا مـع الكحـول والمخـدرات. وتشـير موسـوعة كاتـز إلى أنهـا «...كانـت لا تـزال مراهقـة عندمـا ابتليـت بمشـاكل الـوزن. وفي محاولـة لإيقـاف قابليتهـا للسـمنة أخضعهـا الأسـتوديو لحمية صارمـة... في نفـس الوقـت بـدأ الإرهـاق نتيجـة العمـل يؤثـر عـلى جملتهـا العصبيـة، ولم يمـض بعـض الوقـت حتـى أصبحـت تعيـش عـلى أقـراص الـدواء. أقـراص كي تنـام وأقـراص كي تبقيهـا يقظـة وأقـراص كي تتراجـع شـهيتها. ومـا أن أصبحـت في الــ21 حتـى كانـت تراجـع العيـادة النفسـية بصـورة منتظمـة...». لكـن ذلـك بالتأكيـد لم ينفعهـا إذ أدمنـت لاحقـاً عـلى الكحـول والمخـدرات وأصيبـت غير مـرة بالاكتئـاب والانهيارات العصبيـة، وفي بدايـة الخمسـينات حاولـت الانتحـار لأول مـرة وتبعتهـا مـرات كثـيرة، كـما تورطـت في الكثـير مـن الدعـاوى القضائيـة وتزوجـت خـلال حياتهـا القصـيرة أربـع مـرات، إلى أن وجـدت ميتـة نتيجـة جرعـة زائـدة مـن المخـدرات في حـمام داخـل شـقتها اللندنيـة وهــي في 47 مـن عمرهـا. بـوبي دريسـكول نمـوذج أخـر عـن تراجيديـا النجـوم الأطفـال، فالطفـل الـذي وقـف أمـام الكامـيرا لأول مـرة وهـو في الرابعـة، ونجـح في تقديـم العديـد مـن الأدوار الهامـة التـي نوهنـا إليهـا سـابقاً، مـا أن انتهـت مسـيرته السـينمائية عـام 1958

حتـى تـورط مـع عصابـات الشـوارع ودخـل السـجن أكـثر مـن مـرة، إلى أن وجـد بعـد ذلـك بعـشر سـنوات ميتـاً بــ «جرعـة زائـدة»، ولم يتـم التعـرف عـلى جثتـه إلا بعـد انقضـاء نحـو عامـين عـلى وفاتـه. في نفـس العـام ولـذات الأسـباب وجـد ميتـاً في شـقته كذلـك سـكوتي بيكيـت (1929 – 1968) أحـد أشـهر النجـوم الأطفـال في نهايـة الثلاثينـات والأربعينـات، الـذي بـرز اسـمه في عـدد مـن الأعـمال المميـزة مثـل «مـاري انطوانيـت» 1938 و«زوجتـي المفضلـة» 1940 و «السـماء تسـتطيع الانتظـار» 1943، لتنتهـي حياتـه في السـينما مبكـراً كالكثيريـن عـام 1956.

الناجون منهم... أين أصبحوا؟

«ثمـة الكثـيرون مـن النجـوم الأطفـال يعيشـون حيـاة طبيعيـة وسـعيدة» هـذا مـا تؤكـده جـول رايـن مؤلفـة كتـاب «النجـوم الأطفـال السـابقون: قصـة أقـل المطلوبـين في أمريـكا»، وهـذا التأكيـد لا شـك أنـه صحيـح، ولا يمكـن لأحـد تجاهلـه إذا مـا أراد النظـر إلى الصـورة بشـمولية وموضوعيـة. بعـض هـؤلاء اسـتطاع أن يجـد لنفسـه مكانـاً في عـالم السـينما بعيـداً عـن التمثيـل كـما فعلـت أوسـبورن التـي عملـت نحـو عشريـن عامـاً كمشرفـة عـلى الملابـس في فوكـس للقـرن العشريـن ابتـداء مـن عـام 1954. وتحـول روبـيرت بيريـش (1916 - 1995) إلى الإخـراج بعـد أن ظهـر في خمسـة أفـلام للمخرج جون فـورد خلال الأعـوام(1928 ـ 1933) أمـا بيبـي بيغـي فقـد اتجهـت إلى الكتابـة باسـم مسـتعار مسـتفيدة مـن تاريخهـا وتجربتهـا

الشخصية، فألفت كتاباً عن حياة جاكي كوغان، وأخر بعنوان «أطفال هوليوود»، وفي عام 1996 نشرت كتاباً عن سيرتها الذاتية بعنوان «كل ما جرى لبيبي بيغي». وهو ما فعله كذلك ديكي مور بالإضافة إلى عمله في تدريس التمثيل والإخراج التلفزيوني، فنشر عم 1984 كتابه «تألق تألق أيها النجم الصغير» الذي يتحدث فيه عن مخاطر نجومية الأطفال من خلال تجربته الشخصية. رونالد سينكلير (1924 - 1992) الذي عرف في طفولته بإسم را هولد أصبح بدءاً من عام 1953 مونتيراً. آخرون استمروا في مهنتهم وإن يكن كممثلين ثانويين، فعاد جاكي سيريل في الستينات ليظهر على هامش العديد من المسلسلات التلفزيونية الكوميدية ومسلسلات الويسترن، وكذلك فعل كوغان الذي كان يطل على المشاهدين من خلال بعض الأعمال المتواضعة بين الفينة والأخرى.

وما يلفت النظر حقاً أن العديد من الممثلين الأطفال الذين لم يحققوا أي شهرة في سن مبكرة، نجحوا لاحقاً في ذلك وأصبحوا من الأسماء الكبيرة في عالم السينما مثل لوريتا يونغ (1913 ـ 2000) وناتالي وود (1938 – 1981) ورون هوارد (1954 ـ) وذلك على الرغم من أن يونغ و وود مثلتا لأول مرة وهما في الرابعة، وقد ظهرت الأخيرة في أكثر من 20 عملاً قبل أن تتجاوز الـ 16 من عمرها.

غير أن الأكثر حظاً من النجوم الأطفال هم بالتأكيد أولئك الذين يرفضون التخلي عن عرش النجومية، ويستمرون في الجلوس عليه طيلة حياتهم. من أوائل هؤلاء جاكي

كوبـر (1922 ـ) الـذي بـدأ التمثيـل وهـو في الثالثـة مـن عمـره، ولفـت الأنظـار إليـه مـن خـلال حضـوره المميـز في 15 فيلـماً قصـيراً مـن سلسـلة هـال روش «عصابتنـا»، فقـررت بارامونـت بيكتـشرز أن تمنحـه دور سـكيبي في فيلـم حمـل العنـوان نفسـه، ليرشـح عنـه إلى جائـزة الأوسـكار عـام (1930 ـ 1931) وكان أول ممثـل طفـل ينـال هـذا الامتيـاز. بعـد ذلـك وقعـت ميـترو غولديـن مايـر عقـداً معـه، ليتقاسـم مـع الممثـل واليـس بـيري بطولـة أفلامهـا لخمـس سـنوات متتاليـة. في أواخـر الثلاثينـات ومـع تراجـع نوعيـة العـروض المقدمـة لـه أضطـر للقبـول بـأي منهـا. غـير أنـه في نفـس الوقـت بـدأ يعيـد النظـر في مسـيرته، ليقـرر بعد الحـرب الانطـلاق بهـا مجـدداً مـن نقطـة الصفـر، وهـذه المـرة مـن عـلى خشـبة الـبرودوي وشاشـة التلفزيـون، وبالفعـل اسـتطاع تحقيـق النجـاح في عـدد مـن المسلسـلات الكوميديـة التلفزيونيـة في الخمسـينات، وابتـداء مـن عـام 1972 قـدم نفسـه كمخـرج سـينمائي.

ميـكي روني (1920 ـ) حقـق هـو الأخـر نجوميـة مبكـرة بعـد أن ظهـر في أكـثر مـن 50 فيلـماً كوميديـاً قصـيراً باسـم ميـكي ماغوايـر بـدءاً مـن عـام 1927، تغـير مـع بدايـة ظهـوره في الأفـلام الطويلـة إلى ميـكي روني عـام 1932. عـد بعـض النقـاد أداءه في فيلـم «حلـم ليلـة صيـف» 1935 مـن أعظـم مـا قدمـه الممثلـون الأطفـال عـلى الشاشـة في تاريـخ السـينما، غـير أن نقطـة التحـول في حياتـه أحدثهـا تقديمـه لشـخصية آنـدي هـاردي في فيلـم «قضيـة عائليـة» 1937 التـي حققـت مـن النجـاح مـا جعـل ظهورهـا يتكـرر في الأفـلام لأكـثر مـن 15 مـرة خـلال السـنوات العشريـن اللاحقـة، ليرتبـط اسـمها ارتباطـاً وثيقـاً باسـم روني.

غـير أن نجاحاتـه لم تقتـصر عنـد ذلـك فقـدم نفسـه بقـوة في فيلـم «بلـدة الفتيـان» 1938، بالإضافـة لمجموعـة مـن الأفـلام الموسـيقية – الاسـتعراضية إلى جانـب جـودي غارلنـد، كل ذلـك جعـل الأكاديميـة تمنحـه عـام 1938 جائـزة أوسـكار خاصـة عـلى إنجازاتـه ومسـاهمته «في تجسـيد روح الشـباب عـلى الشاشـة»، ليصبـح مـع نهايـة الثلاثينـات أحـد أكـثر النجـوم جاذبيـة وشـعبية في أمريـكا. ورغـم بعـض الانتكاسـات التـي واجههـا روني في حياتـه لاحقـاً وخاصـة في الأربعينـات غـير أنـه بقـى أحـد أبـرز نجـوم هوليـوود، ومثـل في نحـو 180 فيلـماً، ورشـح لجائـزة الأوسـكار عـن أدواره أربـع مـرات إلى أن قـررت الأكاديميـة تتويـج مسـيرته بجائـزة خاصـة عـن مجمـل أعمالـه عـام 1982 بعـد انقضـاء أربعـة عقـود ونيـف عـن أول جائـزة تمنحهـا لـه.

إلى هـؤلاء الممثلـين الذيـن عرفـوا النجوميـة باكـراً وتمسـكوا بهـا طـوال حياتهـم يمكننـا أن نضيـف رودي ماكدويـل (1928 ـ 1998) وديـن سـتوكويل (1936 ـ)، بالإضافـة إلى عـدد مـن النجـوم المعاصريـن مثـل درو باريمـور وآليسـا ميلانـو وبـروك شـيلدز، أمـا أبـرز هـؤلاء اليـوم فلاشـك أنهـا جـودي فوسـتر (1962 ـ) التـي أتـت شـهرتها مـن أدائهـا المتميـز لـدور عاهـرة في فيلـم سكورسـيزي «سـائق التكـسي» 1976 الـذي رشـحت عنـه لأوسـكار أفضـل ممثلـة ثانويـة. لتعـود وتفـرض نفسـها كممثلـة مـن الطـراز الرفيـع في أفـلام مثـل «المتهمـة» 1988 و«صمـت الحمـلان» 1991 وتنـال عنهـما أوسـكار أفضـل ممثلـة ومـن ثـم ترشـح للجائـزة نفسـها عـن دورهـا في «نيـل» 1994.

حمى النجومية مستمرة:

رغم أن السيرة الذاتية لمعظم النجوم الأطفال كانت حافلة بالآلام والمآسي، غير أن ذلك لم يقلل من اندفاع آلاف العائلات لحشر أبناءهم في مهنة التمثيل، فالإغراء كبير، ولاشك أن الدخل الذي يمكن أن تضمنه هذه المهنة للأطفال فيما لو نجحوا وأصبحوا نجوماً لا يمكن أن يجاريه أي دخل في أي مهنة أخرى. لكن كما في السابق المجازفة تبقى كبيرة، إذ ثمة ثمن باهظ قد يضطر إلى دفعه أولئك الذين يقررون أو يقرر أهلهم الزج بهم في هذه المهنة باكراً، وكما رأينا هذا الثمن دفعه عدد غير قليل من أبرز نجوم هوليوود الصغار طيلة تاريخها. من جهة أخرى توجد دائماً فرصة للخروج من هذه المجازفة بأقل الخسائر الممكنة.

يتضح هذا التناقض في الفيلم التسجيلي «النجوم الأطفال: عن قصصهم» الذي أخرجته الممثلة الطفلة سابقاً ماليسيا غيلبرت، إذ تشير إلى أنها عند سؤال هؤلاء النجوم المتقاعدين فيما إذا كانوا يرغبون أن يمارس أولادهم هذا النوع من العمل كانوا يجيبون بالسلب المطلق، لكن عند سؤالهم هل كانوا سيتجهون إلى التمثيل مبكراً فيما لو قدر لهم أن يبدؤوا حياتهم مجدداً، كان كل واحد منهم يجيب دون تردد «بالطبع سأفعل».

بعض هؤلاء وجد أن من واجبه تقديم خبرته وتجربته الخاصة للأطفال الممثلين الجدد، كما فعل الممثل بول بيترسون الذي قرر في البداية تأليف كتاب مستوحى من

حياتـه في السـينما، لكـن قبـل أن يـشرع في تنفيـذ مشروعـه أطلـق روسـتي هامـر الممثـل الطفـل سـابقاً الرصـاص عـلى نفسـه، فتخـلى بيترسـون عـن فكـرة الكتـاب وأسـس مجموعـة لحمايـة ودعـم الممثلـين الأطفـال تسـمى «أمايـنر كونسيدريشـن»، مهمتهـا التكلـم بصـورة علنيـة عـن متطلبـات وحقـوق الأطفـال في هوليـوود، الأمـر الـذي يـرى أنـه في غايـة الأهميـة مـادام لا يوجـد في 37 ولايـة قانـون عمـل خـاص بالأطفـال العاملـين في الحقـل الفنـي، مؤكـداً في ذات السـياق أن عـلى الممثلـين الأطفـال ألا يفقـدوا الاهتـمام بمتابعـة دراسـتهم، والحفـاظ عـلى حياتهـم الخاصـة خـارج الصناعـة السـينمائية، واللجـوء إلى الخـبراء في اتحـادات الممثلـين داخـل هوليـوود عنـد ظهـور أي مـؤشرات سـلبية، مـما يجنبهـم الكثـير مـن المـآسي التـي عايشـها أسـلافهم.

ولا شـك أن الاهتـمام المتزايـد بمشـاكل الممثلـين الأطفـال أصبـح ملموسـاً في السـنوات الأخيرة، فنجـد انعكاسـاته في عـدد الأفـلام التسـجيلية التـي أنتجـت عنهـم مثـل «النجـوم الأطفـال: عــن قصصهــم» 2000 و«أيــن هــم الآن: النجــوم الأطفــال الســابقون» 2000 و«النجــوم الأطفـال: آنـذاك والآن» 2003. كـما أن عـدداً كبـيراً مـن هـؤلاء النجـوم الذيـن ظهـروا في الثمانينــات وبدايــة التسـعينات لا زالـوا يعملـون في السـينما مثـل ريـكي شرودر وكـوري فيلدمـان وفريـد سـافاج وآنـا باكويـن وميـكي هيـوز وديفيـد غالهـير، مـما يعـد بـكل تأكيـد مـؤشراً إيجابيـاً، وخاصـة أن بعضهـم أصبحـوا حقـاً مـن النجـوم المعاصريـن في هوليـوود مثـل كريسـتينا ريتـشي وكيرسـتين دانسـت وإيليـا وود وناتـالي بورتمـان. كـما أطلـت منـذ

منتصـف العقـد المـاضي مجموعـة جديـدة مـن النجـوم الأطفـال مثـل هـالي جـول أوسـمنت وجينـا مالـون وجوسـتن تايلـر بيرفيلـد والشـقيقتان مـاري كيـت وأشـلي أولسـن وكيتلـن واتشـيز وهـالي هيرتـش، ومؤخـراً دانييـل ريدكليـف وداكوتـا فانينـغ وكـولي سـبروس، أمـا إلى أي مـدى سـوف يمضـون في نجوميتهـم وأي ثمـن قـد يدفعـون لقاءهـا، فالمسـتقبل وحـده لديـه الإجابـة.

مجلة «الحياة السينمائية» السورية 2005.

هكذا تكلم سبيلبرغ
هل يمكن للفيلم أن يتجاوز مخرجه؟

العديـد مـن النقـاد يـرون أن أي عمـل فنـي لا يعـود ملـكاً لمبدعـه بعـد إنجـازه مـن ناحيـة التأويـل والتفسـير والإدراك وإنمـا ملـكاً للمتلقـي وحـده. لكـن مـن الواضـح عـدم اتفـاق كثير مـن المبدعـين مـع هـذا التوجـه، مـما يجعلهـم يسترسـلون في كل مناسـبة بتقديـم قراءاتهـم الخاصـة لأعمالهـم، بـل أن العديـد مـن النقـاد والصحفيـين يـصرون عـلى البحـث عـن مثـل هـذه القـراءات اعتقـاداً منهـم أن مـن دونهـا سـوف تبقـى القـراءة منقوصـة وبعيـدة عـن الموضوعيـة. عمومـاً تبـدو المقارنـة بـين العمـل الفنـي وقـراءة مبدعـه لـه مثـيرة، فهـي قـد تكشـف بالفعـل عـن جوانـب كامنـة فيـه لم يتـم كشـفها مسـبقاً، وقـد تبـين مـدى عجـز الفنـان عـن التعبـير عـما يرغـب، لكننـا مـع فيلـم «ميونـخ» تظهـر هـذه المقارنـة أشـياء أخـرى.

الفيلـم كـما أصبـح معروفـاً يتحـدث عـن عمليـات الاغتيـال التـي نفذتها الموسـاد ضـد القادة الفلسـطينيين المتورطـين في عمليـة ميونـخ التـي قتـل نتيجتهـا 11 لاعبـاً أولمبيـاً إسرائيليـاً في دورة الألعـاب الأولمبيـة عـام 1975. ولاشـك أن للفيلـم أهميـة اسـتثنائية كونـه أحـد الأفـلام القليلـة في السـينما الأمريكيـة التـي تطرقـت لقضيـة الـصراع الإسرائيـلي – الفلسـطيني، وربمـا

الأول الـذي يقـف وراءه مخـرج بقامـة سـتيفن سـبيلبرغ، الـذي قـدم سـابقاً فيلـماً ملحميـاً مميـزاً بعنـوان «لائحـة شـندلر» حـول الإبـادة الجماعيـة التـي مارسـها النازيـون ضـد اليهـود أبـان الحـرب العالميـة الثانيـة. بالإضافـة إلى ذلـك لم تـزل الموضوعـة التـي يتطـرق الفيلـم إليهـا ماثلـة أمامنـا في الواقـع بعـد أكـثر مـن أربعـة عقـود عـلى عمليـة ميونـخ، فلـم يتخـل قسـم مـن الفلسـطينيين عـن قتـل المدنيـين الإسرائيليـين باسـم المقاومـة ولم تتوقـف إسرائيـل عـن قتلهـا اليومـي للفلسـطينيين وممارسـة الاغتيـالات المنظمـة للقيـادات الفلسـطينية.

ومنـذ بدايـة عرضـه شـكل الفيلـم مـادة دسـمة لكتابات النقـاد والصحفيـين سـواء في إسرائيل والولايـات المتحـدة أو في العـالم العـربي، والتـي أكـدت في مجملهـا أننـا أمـام فيلـم إشـكالي تنوعـت وتعـددت قراءاتـه بـين مـن وجـده معاديـاً لإسرائيـل ومـن رأى فيـه عـداء صريحـاً للفلسـطينيين وثالـث أكـد عـلى موضوعيـة طرحـه كرسـالة سـلام تنبـذ العنـف المتبـادل بـين الطرفـين.

وعـززت هـذا التشـظي في الآراء التصريحـات الأوليـة التـي أطلقهـا سـبيلبرغ نفسـه حـول الفيلـم وخاصـة في الحـوار الـذي أجرتـه معـه مجلـة التايـم أواخـر العـام 2005، إذ أعلـن فيـه أن «في خضـم كل هـذا العنـاد والتصلـب السـياسي لابـد أن يكـون هنـاك دعـاة وصـلاة للسـلام لأن العـدو الأكـبر ليـس الفلسـطينيين ولا الإسرائيليـين بـل أن العـدو الأكـبر للمنطقـة هـو العنـاد السـياسي» مؤكـداً أن «الانتقـام المتبـادل لا يحـل أي شيء».

فيلم ضد إسرائيل:

وكان يمكن أن يستمر السجال طويلاً لولا أن تكلم سبيلبرغ مطولاً في حوار أجرته معه صحيفة أيدعوت أحرنوت مفسراً كل القضايا الخلافية التي أثارها الفيلم كي لا يدع مجالاً للشك والتأويل فيما أراد قوله من خلال هذا الفيلم. ولعل مرد ذلك الهجمة الشرسة التي تعرض لها في الصحافة الإسرائيلية والنقد اللاذع الذي وصل إلى حد اتهامه بالعداء لإسرائيل، فلم يتوان الرئيس السابق لجهاز الموساد شاباتي شافيت عن وصفه بالخيانة، كما صرحت ميمي فانغر زوجة أحد ضحايا ميونخ أن مع وجود «يهود مثل سبيلبرغ وكوشنر (كاتب السيناريو) لن نحتاج إلى أعداء». الأمر الذي أثار دهشة سبيلبرغ إلى حد الصدمة، وفاق تصوره وفقاً للحوار المذكور ـ أن يخطر في بال أي إسرائيلي أن يقدم كتاباً أو عرضاً تلفزيونياً أو فيلماً يتناقض وإيمانه العميق بدولة إسرائيل، دون أن يضع أحد بعين الاعتبار كونه يهودياً حتى العظم وموال لإسرائيل. ويعيد سبيلبرغ هذا الموقف السلبي من الفيلم إلى إحساس عميق بانعدام الأمن في «بعض أجزاء العالم اليهودي» وسيطرت الشعور «أن إسرائيل تهاجم بصورة دائمة وأنها عرضة للمعايير المزدوجة»، ورغم أنه يشاركهم هذه المخاوف لكنه يعتقد أن بعض الأشخاص في المجتمع اليهودي يشعرون بأن إسرائيل ضعيفة جداً مما يثير لديهم ردة فعل هستيرية على أي نقد يوجه لها، ويرى أن هؤلاء المتطرفين اليمينيين يعتقدون أن أي شخص يثير أسئلة من ذلك النوع الذي طرحه الفيلم يضعف إسرائيل، وأي نقاش

حـول سياسـة إسرائيـل هـو بمثابـة هجـوم عـلى اسـتقلاليتها.

فـما الـذي أثـار حفيظـة الصحافـة الإسرائيليـة إلى هـذا الدرجـة؟ وكيـف اسـتطاع سـبيلبرغ التنصـل مـن الاتهامـات التـي جوبـه بهـا في هـذا الحـوار؟ وإلى أي مـدى تبـدو إجاباتـه منسـجمة مـع مـا شـاهدناه وتلمسـناه في «ميونـخ»؟.

بين أمريكا وإسرائيل:

سـواء في إسرائيـل أو الولايـات المتحـدة توقـف النقـاد عنـد المشـهد الأخـير مـن الفيلـم حيـث تظهـر الشـخصية الرئيسـية أفـنر وفي الخلفيـة تبـدو منهاتـن والبرجـان التوأمـان. انطلاقـاً منـه قـرر بعضهـم أن الفيلـم يتحـدث عـن أمريـكا بـوش، التـي باسـم الحـرب عـلى الإرهـاب أخـذت تفقـد مناعتهـا الأخلاقيـة وقدرتهـا عـلى مسـاءلة نفسـها. آخـرون وجـدوا فيـه ربطـاً بـين دائـرة العنـف المشـتعل عـلى السـاحة الفلسـطينية - الإسرائيليـة وأحـداث 11 سـبتمبر. لكـن سـبيلبرغ يرفـض هـذا النـوع مـن التفسـيرات الأكـثر منطقيـة للمشـهد، مؤكـداً عـلى مقارنـة مـن نـوع أخـر يقيمهـا بـين الولايـات المتحـدة وإسرائيـل تقـول «أن الوقـت قـد حـان كي تواجـه أمريـكا لسـوء الحـظ الخيـارات الصعبـة التـي تتعامـل إسرائيـل معهـا منـذ سـنوات». أن يصـل أي ناقـد مهـما شـط بـه الخيـال وتعمـق في التحليـل إلى هكـذا اسـتنتاج أمـر مسـتبعد عـلى الأغلـب، وهـو مـن الغرابـة لدرجـة تمكننـا ببسـاطة مـن أن نعـزوه إلى شراسـة الحملـة التـي شـنت عـلى الفيلـم وتبريـره بنـاء عـلى ذلـك لـو لم يكـن هـذا التصريـح

بمدلولاته السياسية أكبر وأخطر من أن يبرر. فهو إعلان واضح وصريح عن تأييد المخرج لإرهاب الدولة الذي تمارسه إسرائيل منذ نشوئها وحتى اللحظة، ولجميع الأخطاء التي وقعت فيها السياسة الخارجية الأمريكية منذ 11 أيلول/سبتمبر وسقط نتيجتها آلاف الأبرياء.

التماثل الأخلاقي:

إحدى التهم الرئيسية التي استند إليها الهجوم على الفيلم تمثلت في أنه لم يميز بين الإرهابيين الفلسطينيين وعملاء الموساد فماثل أخلاقياً بين أفعالهم. والفيلم يوحي بالفعل ظاهرياً بهذا الإحساس الذي عبرت عنه العديد من الكتابات والتصريحات بما في ذلك إشارة دانييل غريغ أحد الممثلين الأساسيين في الفيلم ـ إلى أن العمل يتحدث عن «أن الانتقام لا يجدي... والدم يولد الدم». بل وحتى الحوار الذي دار في نهاية الفيلم بين آفنر - قائد العملية ورئيسه المباشر، حيث يبرر الأخير له ما قام به من عمليات قتل على أنها «من أجل ميونخ... من أجل المستقبل... من أجل السلام»، فيجيبه آفنر يائساً وواثقاً: «لن يوجد سلام بعد كل ما يحدث الآن، ومهما كان رأيك معارضاً لي أنت تعلم أنها الحقيقة».

من جديد يرفض سبيلبرغ نظرية «التماثل الأخلاقي» مشيراً إلى أن المسألة الأخلاقية المطروحة في الفيلم تدور حول الثمن الذي تدفعه الشخصية الرئيسية والمآل البائس

الـذي تنتهـي إليـه جـراء مـا قامـت بـه ومـا نجـم عنـه مـن ضغـوط عليهـا. ويمـضي إلى أبعـد مـن ذلـك مؤكـداً دعمـه الكامـل لتلـك العمليـة الانتقاميـة التـي لم يكـن لـدى غولـدا مائـير أي خيـار سـواها، مسـتطرداً أن أي شـخص ارتبـط بهـذه المهمـة انتهـى بـه المطـاف إلى المعانـاة «...فعمـلاء الموسـاد ليسـوا أشـخاصاً مـن طـراز العميـل الـسري جيمـس بونـد، ولا يحملـون مـاء بـارداً في عروقهـم، هـم أنـاس يعملـون بشـجاعة وبطولـة غـير أن الشـخص الـذي يحمـل عـلى عاتقـه مثـل هـذه المهمـة لابـد أن يتأثـر بهـا».

والحقيقـة أن هـذا الموقـف الـذي يتبنـاه سـبيلبرغ ينسـجم تمامـاً مـع خطـاب الفيلـم، فمنـذ بدايتـه وحتـى النهايـة نجـد أبطالـه يعانـون ويتألمـون ويشـككون فيـما هـم مقدمـون عليـه قبـل كل عمليـة اغتيـال وبعدهـا، ويجعـل منهـم بصـورة أو بأخـرى ضحايـا لعملياتهـم، فيقتـل مـن يقتـل منهـم أمـا آفـنر فيغـادر إسرائيـل مهاجـراً إلى الولايـات المتحـدة غـير قـادر عـلى التصالـح مـع ماضيـه القريـب. وكأنهـم بذلـك يتطهـرون مـن أفعالهـم، دون أن ينـسى المخـرج للحظـة التذكـير بمبرراتهـا ألا وهـي عمليـة ميونـخ التـي يسـترجعها مـرة تلـو الأخـرى عـن طريـق الفـلاش بـاك. وتصـل ذروة هـذه المسـيرة التطهيريـة في أحـد المشـاهد الأخـيرة مـن الفيلـم عندمـا تتداخـل مونتاجيـاً لقطـات ممارسـة البطـل للجنـس مـع لقطـات قتـل اللاعبـين الأولمبيـين مـن قبـل المجموعـة الفلسـطينية. فالجنـس كـما هـو معـروف ارتبـط في كثـير مـن الديانـات الوثنيـة بطقـوس العبـادة والتطهـر مـن الأثـام، وهكـذا فالجريمـة التـي ارتكبتهـا جماعـة «أيلـول الأسـود» في ميونـخ هـي مصـدر الآثـام - الجرائـم الانتقاميـة التـي

ارتكبها البطل ضد مخططي العملية والتي يسعى جاهداً إلى التطهر منها. وبذلك ينجح الفيلم تماماً في الدفاع عن إرهاب الدولة الإسرائيلية وإيجاد المبررات اللازمة له مضفياً عليه طابعاً إنسانياً وغطاء أخلاقياً.

لكن رغم هذا الخطاب العام للفيلم وتصريحات المخرج نفسه، لا يمكننا أن نتجاهل الأسلوب الذي صور من خلاله سبيلبرغ عمليات الاغتيال التي نفذها العملاء الإسرائيليون وعده مجرد صدفة عابرة، بل ويمكننا أن نجزم أن طبيعته المشهدية كانت السبب المباشر للهجوم على الفيلم. إذ لم يتوان عن الاستفاضة في التركيز على تفاصيل تبين همجية هذه العمليات ووحشيتها، رغم أنه كان يستطيع ببساطة التغاضي عنها. فنجده يقدم وائل زعيتر كرجل اجتماعي مثقف ودود قبل أن يتم اغتياله أمام باب المصعد في مشهد مكثف شديد البلاغة يضع الكلمة في مواجهة الرصاصة. وتتزايد وتيرة العنف وتتالى التفجيرات، مرة تكاد أن تخطف حياة طفلة بريئة، وأخرى لا تطيح بهدفها ممزقة إياه إلى أشلاء فحسب بل وتصيب مواطنين إسرائيليين مجاورين. وتصل هذه المشهدية إلى قمتها عند تصوير عملية الاغتيال الجماعية في بيروت، فنجد مجموعة متكاملة من العناصر السينمائية من حركة الكاميرا والتقطيع المونتاجي والإيقاع والصوت والتمثيل تجتمع للتعبير عن مدى وحشيتها وهمجيتها.

لكن هل يعني ذلك أن الفيلم كان متعاطفاً مع الفلسطينيين إلى حد ما؟

فلسطينيون يتكلمون:

لا شـك أن السـبب الجوهـري الـذي تأسسـت عليـه تهمـة «التماثـل الأخلاقـي» يكمـن في الصـورة التـي ظهـر عليهـا الفلسـطينيون في الفيلـم، وتعبيرهـم عـن وجهـة نظرهـم في الصراع ودوافعهـم ومـبررات بعضهـم لعمليـة ميونـخ، مـما أوحـى للكثيريـن برؤيـة موضوعيـة نحـو ا لفلسطينيين .

يشـير سـبيلبرغ في هـذا السـياق إلى أنـه وكاتـب السـيناريو تـوني كوشـنر أدركا منـذ البدايـة أن مجـرد أن يفتـح أحـد المخططـين لعمليـة ميونـخ فمـه سـوف يتـم الهجـوم عليهـما، ورغـم أنهـما لم يتوخيـا صنـع فيلـم متـوازن حيـث يتكلـم أحـد الجانبـين ويـرد الآخـر عليـه تباعـاً، لكنهـما انطلقـا مـن أن كل شـخص هـو كائـن إنسـاني يجـب أن تكـون دوافعـه واضحـة، «لكـن أن تفهـم هـذا لا يعنـي أن تسـامح...».

في الواقـع إن الصـورة التـي تجسـد الفلسـطينيون فيهـا عـلى مـدار الفيلـم لا تؤكـد فقـط عـلى أن ميونـخ ليـس فيلـماً متوازنـاً، بـل وفيلـماً منحـازاً بامتيـاز، وذلـك رغـم العديـد مـن المشـاهد التـي ظهـروا فيهـا وحملـت طاقـة جدليـة لا يمكـن إنكارهـا. منهـا نذكـر اللقـاء الصحفـي مـع الهمـشري الـذي يعلـن فيـه رفضـه عمليـة ميونـخ وخطـف الطائـرات مـن منطلـق إدانـة منظمـة التحريـر الهجـمات عـلى المدنيـين، شـارحاً في الوقـت ذاتـه واقـع الفلسـطينيين الذيـن يعيشـون في أكـبر تجمـع للاجئـين في العـالم منـذ 24 عامـاً بعد أن سـلبت بيوتهـم منهـم وحيـث يفتقـدون لأبسـط الاحتياجـات الإنسـانية، مذكـراً أن الـدم الفلسـطيني

استمر في النزيف طوال هذه السنوات، وحتى بعد ميونخ قتل الإسرائيليون 200 شخصاً لم يرتكبوا أي ذنب. لكن الأداء المنفعل «للهمشري» والتدخل المستمر لزوجته في الحوار وهي تضع أقراطها ومن ثم الجدل الصاخب الناشئ بينهما، كل ذلك من شأنه إرباك المشاهد وتشتيت تركيزه عن مضمون الحوار الذي يتراجع إلى المرتبة الثانية. بينما نجد أن الحوار الذي يسيطر على متن المشهد في حديث آفنر مع علي الفلسطيني، يبدو واضحاً جلياً لا مكان لأن تضيع فيه أي كلمة، ليصور الصراع وكأنه يقوم على مواجهة بين منطق عقلاني إسرائيلي وحلم عبثي فلسطيني. فيشكك رجل الموساد في غايات علي والفلسطينيين ناصحاً إياه: «هذا حلم، لا يمكنك استرجاع بلد لم تكن تملكها من قبل». «أنا صوت نابض من عقلك ليخبرك بما تعرفه بالفعل... لن تسترجع أرضك أبداً». «إذا قتلتم اليهود سيقول عنكم العالم أنكم حيوانات». «أنت عربي... هناك أماكن كثيرة للعرب» «هل فكرت بأمانة أن مثل هذه الأحداث يجب أن تجري من أجل لا شيء... من أجل مجموعة من الصخور... هل هذا ما تريده مصيراً لأولادك». فبماذا يجيبه الفلسطيني... أنه لا يأبه لنظرة العالم إليهم كحيوانات مادام سيتساءل عندها هذا العالم ما الذي جعلهم حيوانات وعن ظروفهم في المعتقلات، أما استراتيجيتهم فتقوم على زيادة النسل والقتل والانتظار إلى الأبد. فهل يبقى بعد هذا العرض للنقاش أي تأثير أو معنى للجملة الأخيرة التي يواجه علي فيها خصمه قائلاً «أنت لا تعرف معنى أن يكون الإنسان بلا وطن... لهذا السبب أنتم الأوربيون

لا تفهموننـا... أنـت قلـت لا شـئ... لكـن لديـك وطـن تعـود إليـه... نحـن نريـد أن نكـون أمـة... الوطـن هـو كل شيء».

وهـذه الإيجابيـة الظاهريـة تجـاه الفلسـطينيين نجدهـا في مواقـع أخـرى مـن الفيلـم، كـما في شـخصية زعيـتر الـذي نـراه جالسـاً يتحـدث عـن ترجمتـه لألـف ليلـة وليلـة لمجموعـة مـن الأشـخاص المتحلقـين حولـه في رومـا. وكذلـك في مشـاهد قتـل الرهائـن في ميونـخ، حيـث يبـدو واضحـاً أن الفلسـطينيين لم يشرعـوا بقتلهـم إلا بعـد أن تمـت مهاجمتهـم، والأهـم أننـا نلتقـط تمامـاً مـن أداء الممثلـين حالـة اليـأس والـتردد وعـدم الرغبـة في إطـلاق الرصـاص عـلى الرهائـن داخـل الطائـرات.

لكـن علينـا ألا ننـسى مسـألة جوهريـة تتلخـص في أن جميـع هـؤلاء الأشـخاص الفلسـطينيين دون اسـتثناء لم يكونـوا في الفيلـم أكـثر مـن إرهابيـين، مـما يفقـد كلامهـم بداهـة أي نـوع من الصدقيـة، ويجعـل مـن كل مـا هـو إنسـاني وأخلاقـي ومنطقـي فيهـم مجـرد غطـاء مزيـف تحتجـب خلفـه حقيقتهـم «الإجراميـة»، وبالتأكيـد ليـس مـن قبيـل المصادفـة تغييـب أي صـورة مغايـرة للفلسـطيني ولـو مـن بـاب المجاملـة. بالإضافـة إلى ذلـك يمكننـا بسـهولة أن نلاحـظ الأمكنـة التـي ركـز الفيلـم عـلى تواجـد القيـادات الفلسـطينية المسـتهدفة فيهـا. فالهمـشري يعيـش في منـزل فخـم يحتـل البيانـو ركنـاً فيـه، وتتنقـل زوجتـه وابنتـه في سـيارة مـع سـائق خـاص داخـل العاصمـة الفرنسـية، زعيـتر يعيـش حيـاة مسـتقرة مسـتمتعاً بالقـراءات الأدبيـة في رومـا، عـلي حسـن سـلامة نشـاهده بـين أروقـة فيـلا ضخمـة تحيطهـا

الأسوار يحتفل مع أصدقائه في إسبانيا. والنتيجة التي يمكن أن يلخص إليها أي مشاهد من ذلك واضحة: ما حاجة هؤلاء الفلسطينيين إلى أرض ووطن، فهم يعيشون حياة منعمة مريحة آمنة وهانئة ولا ينقصهم أي شئ. الأمر الذي يؤدي وظيفة مزدوجة، فمن ناحية يفرغ مرة أخرى خطابهم حول الوطن من كل مسوغ ومنطق، ومن ناحية ثانية يظهرهم بناء على ذلك كشخصيات مريضة بالكراهية متعطشة للدم اليهودي فحسب لا أصحاب قضية عادلة.

الدقة التاريخية:

«على سبيلبرغ أن يتعلم الكثير من الموساد» هذا ما أكده شاباتي شافيت في سياق تشكيكه بالأحداث كما سردها الفيلم، وهو ما شاركه الكثيرون فيه. ورغم أن الفيلم استند إلى كتاب جورج يوناس «انتقام» المشكوك أصلاً في توثيقه، يقول سبيلبرغ أنه صنع هذا الفيلم كما يصنع جميع أفلامه: «بأفضل بحث ممكن». والحقيقة أن إسرائيل لم تدع بصورة رسمية يوماً مسؤوليتها عن قتل القادة الفلسطينيين، وهو ما يعول سبيلبرغ عليه مؤكداً أن إسرائيل لم تكذب كتاب يوناس ولم تزعم رسمياً أن ما جاء فيه زائفاً. غير أنه يعترف بعدم وجود أي توثيق حول عناصر الموساد الذين تم تجنيدهم للعملية ولا حول طبيعة المهمات التي قاموا بها. كما أن العديد من ضباط الموساد الذين ارتبطت أسماؤهم بالعملية رفضوا التحدث إليه. بالطبع كتب الكثير من

النقـاد والصحفيـين العـرب حـول هـذه النقطـة، ولا يوجـد داع لتكـرار الأخطـاء التاريخيـة العديـدة التـي وقـع فيهـا الفيلـم، والوقائـع التـي تجنـب ذكرهـا والخـوض في تفاصيلهـا، بـل أعتقـد أن مـن الخطـأ تنـاول الفيلـم مـن هـذه الزاويـة، ليـس فقـط لأننـا نتحـدث عـن فيلـم لا عـن وثيقـة تاريخيـة بمـا يفرضـه ذلـك مـن مسـاحة للخيـال هـي مـن صلـب طبيعـة السـينما، وإنمـا لأن مخـرج الفيلـم ـ رغـم ادعاءاتـه بعكـس ذلـك لم يشـأ الارتقـاء بعملـه إلى مسـتوى «الوثيقـة التاريخيـة» التـي مـن أبسـط شروطهـا وقواعدهـا توخـي الموضوعيـة التـي لم يسـع وراءهـا وتقصـد باعترافـه تقديـم الفيلـم مـن وجهـة النظـر الإسرائيليـة أو التـي أعتقـد أنهـا الإسرائيليـة، فوجـد أن أبنـاء جلدتـه أول مـن يقـف ضـده وضـد فيلمـه، وهـو أمـر طبيعـي طالمـا أن وجهـة النظـر التـي يتبنوهـا لا تـزال غارقـة في ذاتيـة نرجسـية لا تـرى إلا حقيقتهـا الخاصـة جـداً رغـم تهافتهـا ولا تتقبـل إلا نظرتهـا الضيقـة جـداً إلى التاريـخ رغـم زيفهـا. وربمـا في هـذه النقطـة تحديـداً تكمـن أهميـة الفيلـم وخطورتـه، فهـو مـن جهـة يقـدم رؤيـة متقدمـة - رغـم ضحالتهـا وبؤسـها الأخلاقـي - عـلى أغلبيـة المرجعيـات الثقافيـة والسياسـية في إسرائيـل التـي عـبرت عـن رأيهـا في الفيلـم، ومـن جهـة أخـرى يقـدم لأولئـك الذيـن تجـاوزا هـذه المرجعيـات أو سـوف يتجاوزهـا في المسـتقبل مـادة تبريريـة - تطهيريـة تجـاه مـا ارتكبـه «الأبـاء المؤسسـون» مـن جرائـم تسـاهم في تصالحهـم مـع التاريـخ الدمـوي لإسرائيـل.

ـ دوغما 95ـ

آخر البيانات السينمائية في القرن العشرين

في الوقت الذي بدأ فيه أن عهد البيانات الفنية والاتجاهات السينمائية انتهى إلى غير رجعة، وأصبح في ذاكرة التاريخ، وفي غمرة انتصار وهيمنة وانتشار السينما الأمريكية، ظهر في أوربا وفي الدانمرك تحديداً عام 1995 اتجاه جديد وبيان جديد.

فبعد أن اجتاحت السينما الأمريكية الصالات في العالم أجمع بميزانياتها الضخمة وحرفيتها العالية، و تقاليدها الإنتاجية العريقة، والمنطلقة من أحدث الفتوحات العلمية التكنولوجية ـ الكمبيوترية بما تقدمه من مؤثرات خاصة على مستوى الإخراج والتصوير والمونتاج والديكور والمكياج والصوت، والمستندة إلى سيناريوهات مشغولة بعناية شديدة لا تترك أي تفصيل صغير للصدفة أو الارتجال فلا مكان لأي مشهد أو لقطة أو كلمة فائضة، والمشبعة بالأسماء الكبيرة لألمع الممثلين والممثلات، وبعد أن أمست هذه السينما ـ التي راكمت طوال مئة عام أساليبها في خلق الجاذبية وشد الجمهور إلى شباك التذاكر ـ تعيش في التسعينات ذروة ازدهارها وانتصارها وانتشارها، ليس فقط في عالم الجنوب بل وفي أوروبا نفسها التي أنجبت للسينما أعظم عباقرتها، كان لابد للسينمائيين من البحث عن سينما تصنع بآليات وتقاليد وقوانين بديلة، وفي نفس الوقت قادرة على أن تجد لنفسها مكاناً تحت الشمس باكتشاف وإيجاد

أساليب جديدة للجاذبية، بعيداً عن التكنولوجيا والإبهار البصري والمؤثرات الخاصة والأكشن واستجداء العواطف...

وهكذا في 13 آذار عام 1995 وضع المخرجون لارس فون ترير وتوماس فنتيربيرغ وكريستيان ليفرينغ وسورين كراغ جاكوبسين البيان التأسيسي لحركة دوغما 95، الذي يصوغون فيه رؤيتهم للسينما البديلة التي يسعون إلى صنعها. فما الذي جاء في هذا البيان؟

منذ البداية تعلن الحركة أن «لديها غاية صريحة في معارضة «النزعات الثابتة» في السينما المعاصرة». وترى أن غايات «الموجة الجديدة» كانت صحيحة لكن وسائلها لم تكن كذلك، لهذا «لم يتغير شيئاً»، إذ تعلن أن «السينما المناهضة للبرجوازية تحولت إلى سينما برجوازية، ذلك لأنها قامت على أساس نظريات برجوازية لتلقي الفن»، و«النزعة الفردية كانت منذ البداية رومانسية برجوازية، ولذلك كانت... زائفة!»، لهذا السبب تقف دوغما 95 ضد سينما المؤلف، مؤكدة أن الهدف الأسمى للمخرجين أصبح تضليل الجمهور، متسائلة «هل هذا هو الشيء الذي نفخر به كثيراً؟ هل هذا ما جلبته المائة عام لنا؟ نشر الأوهام عن طريق العواطف؟ بواسطة الخيار الحر للفنانين الذاتيين في الخداع؟». وترى أن «العاصفة التكنولوجية اليوم» جعلت في مقدرة «أي شخص وفي أي لحظة أن يجرف بعيداً آخر ذرات الحقيقة» مؤكدة أن «السينما تستطيع أن تخفي كل شيء بفضل الأوهام».

لهـذا السـبب تقـف دوغـما 95 ضـد صناعـة الأوهـام في السـينما «مقدمـة مجموعـة مـن القواعـد غـير القابلـة للجـدل، والمعروفـة بــ «عهـد العفـة»». وهـو عهـد عـلى كل مخـرج ينتمـي إلى الحركـة الالتـزام بـه، مـن خـلال تقيـده بالقواعـد التـي تحـدد رؤيتهـا للآليـات والأسـاليب والوسـائل الفنيـة التـي تتبعهـا في صناعـة السـينما.

فنجـد العهـد يؤكـد عـلى التصويـر خـارج الاسـتوديوهات، مـن خلال البحـث عـن الديكورات المناسـبة في الطبيعـة، وذلـك بواسـطة كامـيرا محمولـة، إذ «لا يجـوز تصويـر الفيلـم حيـث وضعـت الكامـيرا، وإنمـا يجـب التصويـر حيـث يجـري الفيلـم» عـلى شريـط ملـون قيـاس 35 مـم، دون اللجـوء إلى الإضـاءة الاصطناعيـة واسـتخدام الفلاتـر، كـما أنـه «لا يجـوز تسـجيل الصـوت في أي حـال مـن الأحـوال بشـكل منفصـل عـن الصـورة أو العكـس»، بـل وحتـى الموسـيقا ممنوعـة، اللهـم إلا إذا وجـدت في مـكان التصويـر بصـورة عفويـة. بالإضافـة إلى ذلـك تمنـع «التحـولات الزمانيـة والمكانيـة» كي يكـون واضحـاً «أن الفيلـم يحدث هنـا والآن». وترفـض عمومـاً دوغـما السـينما التـي تنـدرج في إطـار الأجنـاس الفيلميـة، كـما أن أي إشـارة في تيـترات الفيلـم إلى اسـم المخـرج مرفوضـة. في نفـس الوقـت لا تمانـع الحركـة وجـود الحبكـة الدراميـة والعمـل مـع ممثلـين محترفـين واسـتخدام المونتـاج.

إذن يمكـن تلخيـص المـبررات النظريـة لتأسـيس الحركـة في نـزع الأوهـام عـن السـينما، وتقديـم أفـلام تحـاكي الواقـع بصـدق ودون تزييـف. أي أن الواقعيـة تعـود مـن جديـد لتطـرح نفسـها في نهايـة القـرن العشريـن في تيـار سـينمائي جديـد مدعـم ببيـان جديـد.

لكـن الغريـب أن البيـان في تقييمـه لما «جلبتـه المائـة عـام لنـا» لا يتوقـف إلا عنـد تجربـة «الموجـة الجديـدة» وبصـورة عابـرة للغايـة، وبصيـغ تقليديـة تنتقـد «للنزعـة الفرديـة» في أفلامهـا، وتتهمهـا بعـدم واقعيتهـا وبالتـالي إفلاسـها. لكـن هـذا المنهـج لا يبـدو موضوعيـاً، إذ لا يمكـن حـصر أسـباب ظهـور وانحسـار العديـد مـن الحـركات السـينمائية في العـالم في قـدرة مطارحاتهـا النظريـة حـول الواقعيـة والأفـلام التـي صنعتهـا في إطارهـا عـلى تأكيـد مصداقيتهـا فحسـب، وإنمـا ـ وهـو الأهـم ـ عـلى أسـاس المرحلـة التاريخيـة التـي ظهـرت فيهـا هـذه الحـركات، وانحسـارها مـع انبثـاق مرحلـة جديـدة وواقـع جديـد. وعمومـاً يبـدو مجحفـاً هـذا التجاهـل لجميـع الاتجاهـات الواقعيـة التـي ظهـرت في سـينما القـرن العشريـن، سـواء تلـك التـي عـبرت عـن نفسـها في حـركات كـ«الواقعيـة الجديـدة» في إيطاليا، و«السـينما نوفـو» في البرازيـل عـلى سـبيل المثـال، أو تلـك التـي تجلـت في أعـمال عـشرات المخرجـين في كل أنحـاء العـالم، دون أن ننـسى المخرجـين التسـجيليين الذيـن تحـت شـعار الواقعيـة رفضـوا السـينما التمثيليـة بأكملهـا.

بكافـة الأحـوال اسـتطاع تـراث الواقعيـة في السـينما أن يلقـي بظلالـه بقـوة عـلى بيـان دوغـما 95، وهـو مـا يبـدو واضحـاً مـن خـلال التقاطعـات الكثـيرة التـي يمكـن أن نجدهـا بـين اتجاهـات وتيـارات وأسـاليب سـينمائية بعينهـا وبـين القواعـد التـي طرحهـا. دون أن يعنـي ذلـك أن دوغـما 95 لا تشـكل بمجموعهـا تيـاراً جديـداً ومتجانسـاً في السـينما.

مـن جهـة أخـرى يـرى البعـض أن المـبررات النظريـة لظهـور الحركـة ليسـت مرتبطـة بنزوعها

نحـو الواقعيـة ـ ولعـل هـذا ما يبرر سـطحية القـراءة النقديـة التاريخية للواقعية في السـينما ـ قـدر مـا هـي تعبـير عـن واقع سـينمائي يعيـش تحـت رحمـة «العاصفـة التكنولوجيـة المنفلتة مـن عقالهـا» حسـب تعبـير البيـان. إذ يـرى أحـد النقـاد في هـذا السـياق أن دوغـما لم تكـن أسـيرة رغبـات مؤلفيهـا في كشـف «الحقيقـة»، أو «تأكيـد قوانـين جماليـة مـا»، وإنمـا جـاءت نتيجـة مشـاعر «القـرف والضجـر التـي تولدهـا السـينما المعـاصرة في نفوسـهم»، فبعـد أن «أصبـح كل شيء ممكنـاً، لم تعـد ثمـة متعـة»، لهـذا كان لابـد مـن القواعـد والقيـود الجديـدة التـي قدمتهـا الحركـة «كي يصبـح تصويـر الأفـلام ممتعـاً مـن جديـد».

ويمكننـا أن نجـد مـا يبرهـن عـلى هـذه الفرضيـة في كلـمات مخرجـي دوغـما أنفسـهم. فيؤكد تريـير أن «قواعـد دوغـما تعكـس الرغبـة في صنـع شيء بسـيط فعـلاً، فعنـد إنتـاج فيلـم عـادي أنـت مقيـد بـضرورة اتخـاذ قـرارات بشـأن عـدد لا يحـصى مـن الأشـياء... إن قواعـد دوغـما تقـول أساسـاً أنـه ليـس عليـك القيـام بـأي شيء مـن هـذا». ويشـير فينتربـيرغ صراحـة إلى رغبتـه في مواجهـة «التقليـدي في أكـثر الأشـكال الفنيـة محافظـة في عصرنـا ـ أي صناعـة السـينما» مؤكـداً «أن أفضليـة قواعـد دوغـما 95 في أنهـا تكفـل حريـة كبـيرة في الحركـة أثنـاء التصويـر»، فهـذه القيـود بالنسـبة لـه «تجعـل العمـل أكـثر متعـة وليبراليـة».

وهكـذا نجـد أن الحركـة في طرحهـا لإشـكالية الحريـة والإبـداع عـلى المسـتوى النظـري تحـاول الخـروج مـن منظومـة تقليديـة مـن القيـود التـي تكبـل آليـات الصناعـة السـينمائية وتحـد مـن القـدرة عـلى الإبـداع، نحـو منظومـة أخـرى تبـدو ظاهريـاً أكـثر صرامـة، لكنهـا

في الواقـع وبسـبب بسـاطتها لا تعيـق بـل عـلى العكـس تحفـز الخيـال و«تولـد الكثـير مـن الأفـكار» حسـب قـول فنتيربـيرغ.

عـبرت الحركـة لأول مـرة عـن نفسـها بقـوة في مهرجـان كان 1998 عندمـا شـاركت بـأول فيلمـين يصنعـان وفقـاً لقواعدهـا، للمخرجـين اللذيـن ذيـلا البيـان بتوقيعهـما :«الاحتفـال» لتومـاس فنتيربـيرغ، و«الحمقـى» لمؤسـس الحركـة لارس فـون تريـير.

لم تكـن هـذه هـي المـرة الأولى التـي يشـارك فيهـا تريـير في مهرجـان كان، إذ بدأت مشـاركاته منـذ عـام 1984، و حـاز عـام 1991 جائـزة لجنـة التحكيـم عـن فيلمـه «أوربـا»، وعـام 1996 جائـزة لجنـة التحكيـم الكـبرى عـن فيلمـه «تكـسر الأمـواج» الـذي نـال كذلـك عـدداً كبـيراً مـن الجوائـز في العديـد مـن المهرجانـات، وعـده الكثـيرون تحفـة فنيـة، ومخرجـه بمثابـة درايـر جديـد وبيرغـمان أخـر. لذلـك عندمـا ظهـر تريـير في كان 98 لاقـى ترحيبـاً مهيبـاً، لدرجـة أن مديـر المهرجـان جيـل جاكـوب قـام باسـتقباله شـخصياً، رغـم ذلـك خـرج «الحمقـى» مـن المهرجـان دون جائـزة علـماً أنـه رشـح إلى نيـل السـعفة الذهبيـة. لكـن هـذا الفيلـم الـذي تجـاوز جميـع التابوهـات، ووجـد البعـض فيـه نوعـاً مـن السـينما المناهضـة التـي تسـعى إلى الوسـائل الجماليـة في مواجهـة السـلطة والمجتمـع، اسـتطاع أن يـترك بصمتـه الواضحـة عـلى أسـلوبية أفـلام دوغـما اللاحقـة، رغـم أنـه لم يحقـق نجاحـاً جماهيريـاً، وعرض بصعوبـة في العديـد مـن الـدول. أمـا «الاحتفـال» فقـد خـرج مـن المهرجـان بجائـزة لجنـة التحكيـم، وطبعـت منـه في الولايـات المتحـدة 75 نسـخة، وأعلـن بعـض النقـاد أنـه يمثـل

مرحلـة مـا بعـد بيرغـمان في السـينما الاسـكندنافية.

دوغـما 95 أصبحـت الحـدث الرئيـسي للموسـم السـينمائي 1998 - 1999، وموضـة السـينما الأوربيـة. فقـد اسـتطاع فيلـم الحركـة الثالـث «أغنيـة ميفـون الأخـيرة » للمخرج سـيرين كراغ جاكوبسـين الفـوز بجائـزة الـدب الفـضي في مهرجـان برلـين 99، وأخـذ الكثـير مـن المخرجـين الدانمركيـين يقلـدون دوغـما، حتـى أمسـت السـينما الدانماركيـة مرتبطـة في السـنوات الأخـيرة ارتباطـاً وثيقـاً معهـا، بـل تجـاوز تأثيرهـا حـدود الدانمـارك، فالفيلـم البلجيـكي «روزيتـا» للأخـوة داردين والفائـز بالسـعفة الذهبيـة في كان 99، صـور بالكامـل بكامـيرا محمولـة. كـما أخـذ النقـاد يربطـون بـين تزايـد العنـاصر البورنوغرافيـة في عـدد كبـير مـن الأفـلام، والتأثـير الـذي مارسـه فيلـم «الحمقـى» عليهـا. لكـن التأثـير الأبـرز تجسـد بظهـور أفـلام تنتمـي إلى الحركـة مـن خـارج موطنهـا كفيلـم «العشـاق» للفرنـسي جـان مـارك بـار، و«جولـين الفتـى ـ الحـمار» للأمريـكي هارمـوني كوريـن، لتتحـول دوغـما 95 بذلـك إلى حركـة عالميـة.

عـلى الرغـم مـن النقـد الحـاد الـذي وجـه إلى دوغـما عـلى أنهـا مجـرد اتجـاه مبتـذل، والشـجب المسـتمر الـذي لاحقهـا، لكـن أفلامهـا اسـتطاعت أن تنـال إعجـاب جماهـير المهرجانـات، وحتـى المشـاهدين العاديـين في أحيـان كثـيرة، إذ بغـض النظـر عـن سـلبية أو إيجابيـة تلقيهـا، لا تـدع الجمهـور غـير مبـال تجـاه مـا يجـري عـلى شريطهـا، مؤكـدة أن السـينما ليسـت بحاجـة إلى الانطـواء تحـت جنـس فيلمـي بعينـه أو السـعي إلى النجـوم الكبـار واسـتخدام المؤثـرات التكنولوجيـة والبصريـة الخاصـة للإسـتحواذ عـلى المشـاهد.

ويـرى عـدد مـن النقـاد أن الطريقـة التـي تتحـرك بهـا الكامـيرا المحمولـة، واهتزازهـا المستمر في أفـلام دوغـما تعيـد إلى ذاكـرة المشـاهدين الأفـلام المنزليـة أو العائليـة المألوفـة التـي صوروهـا بكامـيرات الفيديـو أو شـاهدوها لـدى أصدقائهـم، مؤكديـن عـلى العلاقـة الحميمـة التـي تنشـأ نتيجـة ذلـك بينهـم وبـين الشاشـة، ومـا تولـده مـن إحسـاس عـال بواقعيـة مـا يجـري أمامهـم، مـما يحقـق قـدرة هائلـة عـلى التأثـير فيهـم والـذي قـد يصـل إلى حـد الصدمـة.

مـن جهـة أخـرى يؤكـد البعـض عـلى أن توافـد القنـوات الإنتاجيـة لتوظيـف أموالهـا في أفـلام دوغـما سـاهم في زيـادة انتشـارها إلى حـد بعيـد، وهـو مـا يؤكـده السيناريسـت في الحركـة أندريـس تومـاس إنـس إذ يشـير إلى أن «المنتجـين يدعمـون بقـوة المشـاريع المنظمـة بأسـلوبية دوغـما لأنهـا رخيصـة جـداً وتسـتعاد عـادة أموالهـا بسـهولة، وقلـة مـن الأمـوال أصبحـت تسـتثمر في السـينما الحقيقيـة».

لاشـك أن تعبـير «السـينما الحقيقيـة» الـذي يسـتخدمه هـذا السيناريسـت قـد يبـدو للوهلـة الأولى زلـة لسـان لا أكـثر، فالسـينما الحقيقـة يفـترض وفقـاً لمخرجـي دوغـما وبيانهـم أن تكـون تلـك السـينما التـي يصنعوهـا هـم بالـذات. لكـن الأمـر ليـس كذلـك، والتعبـير يعكس تطـوراً وواقعـاً جديـداً بـدأ يفـرض نفسـه عـلى الحركـة منـذ عـام 2000، عندمـا أخـذ العديـد مـن سـينمائييها يبتعـدون عنهـا، بمـا فيهـم مؤسسـها لارس فـون تريـير الـذي أخـرج في نفـس العـام فيلـماً اسـتعراضياً بعنـوان «الراقـص في الأسـود»، وقـد صـوره في اسـتوديوهات ضخمـة

واستعان بالكاميرات الثابتة والمؤثرات الصوتية وغيرها من العناصر التي تخالف تعاليم بيانه التأسيسي.

أما المخرجة لوني شيرفيغ التي صرحت ذات مرة أن «دوغما هي قبل كل شيء التحرر من الافتراضية، التي حصرت السينما نفسها في إطارها بمحض إرادتها»، أكدت في لقاء صحفي لاحق أن تصوير فيلمها «إيطالي للمبتدئين» 2000 بأسلوبية دوغما لم يكن بمبادرة منها، وإنما بطلب من أستوديو «سينتروبا»، وحول ما إذا أعاقتها قيود الحركة عن العمل أجابت «أعاقتني إلى حد ما، لكنني فكرت قبل كل شيء بالإمكانيات الجديدة التي أتيحت لي، لقد أعجبت بفكرة عدم الحاجة للسعي وراء كمال الصورة، يجب ببساطة عرض الحياة الواقعية». مشيرة في اللقاء نفسه أنها ربما سوف ترغب بالعودة إلى دوغما بعد عشر سنوات، أما الآن فهي تستعد «لتصوير فيلم عادي».

كل ذلك جعل الكثيرون يتساءلون فيما لو أن دوغما 95 في طريقها إلى الانحسار وربما الزوال نهائياً، ورغم أن أهمية أي حركة سينمائية لا تكمن في استمرارها، بل في ما قدمته من إمكانيات ومعالجات ورؤى جمالية ووسائل تعبيرية جديدة خلال المرحلة الزمنية التي وجدت فيها بغض النظر عن طولها أو قصرها، يبدو أن الحركة لم تقل كل ما لديها بعد، إذ استهوت خلال السنوات المنصرمة عدداً من المخرجين من شتى بقاع العالم مثل خوان بينز (إسبانيا) وأنطونيو دومينيتشي (إيطاليا) وفينسيت لانو (بلجيكا) وفلادان زدرافكوفيتش (السويد) ومارتن رينجيل (سويسرا) ودانييل إتش بايون (كوريا

الجنوبيـة) وخوسـيه لويـس ماركيـز (الأرجنتـين) وارتيميـو اسـبينوزا (شـيلي)، أمـا انتشـارها الأوسـع خـارج الدانمـارك فقـد كان في الولايـات المتحـدة حيـث صـور حتـى الآن 12 فيلـماً. وإذا كانـت ثـورة التكنولوجيـا الرقميـة تدفـع سـينما الإنتاجـات الضخمـة إلى تخـوم لا يمكـن تصورهـا وتخيلهـا، بعـد أن أصبـح كل شيء ممكنـاً وقابـلاً للتحقيـق، حتـى إخـراج فيلـم روائي مـن غـير ممثلـين كـفيلم «فانتازيـا نهائيـة»، غـير أنـه لا يمكـن إغفـال دور هـذه الثـورة في تحويـل السـينما إلى فـن ديمقراطـي، يسـتطيع أي كان الخـوض فيـه. وقـد بـدأت سـينما الهـواة تشـهد تطـوراً وانتشـاراً متزايـداً في الكثـير مـن دول العـالم، ولابـد أنهـا سترسـخ أقدامهـا بقـوة أكـثر فأكـثر وسـوف تحقـق في السـنوات القادمـة قفـزات هائلـة إلى الأمـام، ولعـل هـذه السـينما بالـذات سـوف تجـد في حركـة دوغـما وبيانهـا وأفلامهـا مرجعـاً نظريـاً وعمليـاً لا يمكـن إغفالـه أو تجاهلـه عـلى الإطـلاق.

مجلة «الوردة» السورية 2006.

سلطة السينما وسينما السلطة

(فعالية السينما في النظم الشمولية ـ الاتحاد السوفيتي نموذجاً)

لم تتوقف أي سلطة سياسية في التاريخ يوماً عن صياغة وعي الشعوب التي تخضع لها بما يتوافق ومصالحها ويحقق لها استمراريتها، كما ترافق ذلك ولزمن طويل جداً بالبطش والقمع لكل من يرفض الانصهار والانصياع في إطار هذا الوعي (ولا يزال الأمر كذلك في العديد من المجتمعات)، ولكن مع نشوء الديمقراطيات وتطورها بدأت تبرز الحاجة أكثر فأكثر إلى وسائل بعيدة عن العنف والتعسف لتحقيق هذه الغاية. ومع ظهور السينما وجدت جميع النظم السياسية نفسها أمام أداة شديدة الفعالية في التأثير على الجماهير، من خلال القدرة الهائلة التي تمتلكها دون الفنون الأخرى في الوصول إليهم وتشكيل وعيهم، سواء من ناحية الجاذبية الكبيرة التي تتمتع بها بنيتها القصصية (غالباً) البصرية ـ السمعية، أو من ناحية الانتشار الواسع الذي تستطيع تحقيقه، والذي تعزز أكثر بعد ظهور التلفزيون. أضف إلى ذلك أن فعالية السينما لا تتوقف عند مستوى الوعي، بل تتعدى ذلك إلى مستوى أخر أكثر تعقيداً ونقصد تحديداً الجانب النفسي عند المشاهدين.

ويكفي أن نشير إلى مجموعة من الأمثلة البارزة التي توضح الأهمية الاستثنائية التي

حـازت عليهـا السـينما كي نقتنـع بالـدور الكبـير الـذي أولتـه النظـم السياسـية لهـا في القـرن العشريـن. إذ بقيـت السـينما الأمريكيـة التـي يعتقـد كثـيرون أنهـا الأكـثر ليبراليـة في العـالم تـرزح تحـت «قانـون هايـز» الـذي وضـع قيـوداً رقابيـة صارمـة عـلى الأفـلام لأكـثر مـن ثلاثـين عامـاً، ولم تنتـه هـذه الرقابـة التـي لم تضاهيهـا أي رقابـة في الغـرب حتـى منتصـف السـتينات. أمـا فرنسـا فقـد اضطـرت عـام 1944 في المغـرب إلى إنشـاء المركـز السـينمائي المغـربي لإنتـاج أفـلام محليـة تواجـه السـينما المصريـة التـي كانـت تغـذي الـروح القوميـة عنـد المغاربـة. وفي محاكـمات نورنـبرغ لم يجلـس مجرمـو الحـرب وحدهـم في قفـص الاتهـام، بـل والمخرجـة الألمانيـة الشـهيرة لينـي ريفنشـتال صانعـة الأفـلام الأكـثر تمجيـداً للنازيـة مثـل «انتصـار الإرادة» 1934 و«أوليمبيـاد» 1938 التـي تعـد حتـى اليـوم مـن كنـوز السـينما التسـجيلية في العـالم.

إذن لماذا السينما في النظم الشمولية تحديداً؟

لأن مـا نريـد رصـده هنـا هـو قـدرة سـينما هـذه النظـم تحديـداً عـلى أن تكـون فعالـة ومؤثـرة في جماهيرهـا. فصحيـح أن أي سـلطة سياسـية في العـالم سـواء كانـت ذات طابـع استبدادي أو ليـبرالي تحـاول توظيـف السـينما لخدمـة مصالحهـا وسياسـاتها. لكـن ثمـة فـارق جوهـري بـين المنظومتـين يكمـن في انتفـاء السـينما الأخـرى ـ السـينما المعارضـة داخـل النظـم الشـمولية، لذلـك فنحـن نجـد في السـينما الأمريكيـة عـلى سـبيل المثـال أفلامـاً تمجـد التعصـب والحـرب والعنـف والسـلطة، وفي ذات الوقـت نجـد في هذه السـينما أفلامـاً تناهض

الحرب والتفرقة العنصرية وتنتقد الاضطهاد الطبقي وتفضح الفساد السلطوي وتزدري الانحطاط الروحي، رغم أن السينما في أمريكا ارتبطت عموماً بقوة بالاحتكارات المالية الكبرى وسياساتها. أي أن عند الحديث عن فعالية السينما في المنظومات الديمقراطية، لايمكن التوقف عند توجه أحادي لها وإنما عند اتجاهات متعددة ومتناقضة، تحدد مستوى فعاليتها قوة كل منها وحدة صراعها وتطورها من مرحلة إلى أخرى وهو أمر لن نتطرق إلى تفاصيله هنا. بينما نجد أن النظم الشمولية اعتقدت على الدوام أنها تستطيع من خلال نفيها وإلغائها للسينما الأخرى تحقيق أعلى مستوى من الفعالية والتأثير في وعي شعوبها. مع ملاحظة أن الإستثناءات واردة في كلا المنظومتين، إذ يمكننا أن نجد أعمالاً جريئة تنتقد الوضع القائم في الكثير من النظم الشمولية، لكنها تبقى قليلة ومحدودة الفعالية، بل وغالباً ما تعاني من مقص الرقيب أو المنع من العرض بصورة مطلقة. بالمقابل لا يمكننا أن نسقط من الذاكرة إحدى أشد المراحل تعسفاً في تاريخ السينما التي دشنها السيناتور ماكارثي في الولايات المتحدة بحملته المنظمة والتي طالت آلاف السينمائيين اليساريين وغيرت مصائرهم بصورة كارثية إلى الأبد.

لماذا الاتحاد السوفيتي نموذجاً ؟

عدة أسباب حددت هذه الخيار، في مقدمتها تأتي طبيعة النظام السوفيتي الذي قدم نفسه منذ عام 1917 كحتمية تاريخية تنسجم وقوانين الاشتراكية العلمية التي جاء ماركس بها، وكبديل للنظام الرأسمالي وشروره ومظالمه، بما يقدمه من عدالة

ومساواة وحرية لجميع المواطنين. مما كان يفترض في الواقع انتفاء الحاجة إلى أي نوع من الدعاية أمام هذه المغريات الكبيرة. كما أننا نلاحظ أن السينما لم تخضع خلال تاريخها القصير لسيطرة الدولة بخطابها الإيديولوجي الأحادي لفترة سبعة عقود متتالية ـ وهي أطول فترة تمت فيها سيطرت الدولة على السينما ـ إلا في الاتحاد السوفيتي.

من جهة أخرى نجد بأن السينما السوفيتية استطاعت ولا سيما في عصرها الذهبي الأول في العشرينات، والثاني في نهاية الخمسينات والستينات أن تثبت وجودها كإحدى أبرز السينمات في العالم. ورغم أن حصر أي سينما ضمن مواصفات محددة وتأطيرها داخلها مستحيل عملياً، غير أننا نستطيع استنباط سمات مشتركة مهيمنة في هذه السينما أو تلك، وهو ما يعبر عنه بالضبط مصطلح «تقاليد السينما الروسية» الذي لم يزل يتكرر في الأدبيات السينمائية الروسية المعاصرة، وسنكتفي هنا بالإشارة إلى تلك السمات الفنية المرتبطة بصورة مباشرة بموضوعنا.

لقد عملت السينما السوفيتية عموماً على تقديم الحد الأقصى من الإيهام بالواقعية الصارمة ذات الخصوصية المحلية للفضاء الفيلمي وللأداء التمثيلي، وفي نفس الوقت سعت إلى إضفاء مسحة من الرومانسية العالية على الشخصيات والأحداث والأجواء العامة، وهو ما جعلها شديدة الصدقية والوقع لدى المشاهدين. كما أن الشخصيات في هذه السينما غالباً ما ظهرت كأنماط إيجابية أو سلبية وفق معيار أخلاقي محدد

ينسجم وإيديولوجيا السلطة، أخضع له كذلك مسار الصراع الدرامي ومنطقه وصيرورته التي تخلص إلى تقديم أرفع المثل والمبادئ والقيم الإنسانية والأخلاقية.

بالطبع لا يمكننا في هذا السياق إغفال تساؤل مشروع حول إمكانية إضفاء طابع أخلاقي على خطاب إيدولوجي أحادي ومهيمن في السينما، أعتقد أن من الضروري هنا التمييز بين الطابع اللاأخلاقي لأي نظام استبدادي يمتهن كرامة الإنسان وحرياته بما في ذلك أدلجة المجتمع عن طريق السينما كأداة فعالة وإخضاعه لتوجهات أحادية من خلالها، وبين المضامين الأخلاقية الداخلية لهذه السينما التي قد تختلف من فيلم إلى آخر.

لذلك نجد بأن السينما السوفيتية قدمت منظومة أخلاقية متكاملة ومنسجمة مع الإيديولوجيا التي تحركها والتي تدعو من حيث المبدأ إلى قيم إنسانية مثالية كالعدالة والمساواة والحرية، ووفق رؤية محددة لهذه القيم وللآليات التي تحققها، حتى ما قد يبدو في منتهى اللا أخلاقية كالوشاية بالمقربين وربما قتلهم في سبيل الحزب ـ وهو ما جسدته الكثير من أفلام الثلاثينات ـ سيبدو مبرراً في السياق الإيديولوجي وأخلاقياته. ومن ناحية الفعالية نجد أن هذه الأفلام ساعدت بقيمها الجمهور على التعايش مع الواقع الذي كان على درجة من المأساوية في ذلك الزمن تفوق أي فيلم مهما بلغت أحداثه من القسوة، وخاصة في ظل غياب أي رؤى سينمائية مغايرة، وتغييب عدد كبير من الإشكاليات والأسئلة والقضايا التي تغلي في المجتمع عن السينما وأطروحاتها،

لتغـدو السـينما المقدمـة بديـلاً حياتيـاً ـ بصريـاً عـن الواقـع، بـدلاً مـن مواكبتـه والتعبـير عنـه.

وإذا أضفنـا إلى ذلـك واقـع العـدد الكبـير مـن صـالات العـرض والإنتـاج السـوفيتي الضخـم والإقبـال الواسـع عـلى الفرجـة والمتابعـات النقديـة والصحفيـة المسـتمرة، سـنخلص إلى أن السـينما السـوفيتية تمتعـت بأفضـل ظـروف للفعاليـة يمكـن أن تحلـم بهـا سـينما مـا، مـما كان يفـترض أن يفـضي إلى ثقـل إنسـاني عميـق وإيديولوجـي راسـخ في وجـدان الشـعوب السـوفيتية.

بالفعـل لم توفـر السـلطة السـوفيتية في جميـع مراحلهـا تقريبـاً جهودهـا لتكريـس السـينما كأداة فعالـة في تشـكيل وعـي ووجـدان الجماهـير. فقـد كانـت مسـألة الدعايـة والتحريـض إحـدى أكـثر المسـائل التـي شـغلت الحـزب منـذ عـام 1917، ولامجـال للشـك أنـه أدرك تمامـاً الـدور الكبـير الـذي يمكـن للسـينما ـ الفـن «الأعظـم بـين الفنـون» حسـب تعبـير لينـين نفسـه ـ أن تلعبـه في هـذا الإتجـاه. ونعـود هنـا إلى السـؤال الـذي طرحنـاه سـابقاً، لمـاذا بـدت مسـألة الدعايـة بهـذه الأهميـة لحـزب يُفـترض أنـه وصـل إلى السـلطة بثـورة شـعبية، وينـادي بمبـادئ يُفـترض أن يقـف وراءهـا الشـعب بأكملـه. السـبب في ذلـك أن ثـورة أكتوبـر كانـت حينئـذ اشـتراكية فقـط بمعنـى وصـول حـزب اشـتراكي للسـلطة، نتيجـة أزمـة السـلطة الناشـئة بعـد ثـورة فبرايـر، ولم تكـن ثـورة اشـتراكية بالمعنـى الماركـسي عـلى الإطـلاق، أي كمخـرج لأزمـة الرأسـمالية الروسـية بعـد أن أنجـزت مهامهـا واسـتنفذت إمكانياتهـا. وهـو

أمـر أدركـه الحـزب في حينـه، وطـرح كبديـل عنـه إمكانيـة قيامـه في إطـار الدولـة السـوفيتية باسـتكمال هـذه المهـام. مـن هنـا نشـأ الانقسـام الكبـير داخـل المجتمـع الـروسي الـذي وصل إلى حـد اشـتعال الحـرب الأهليـة. ومـن هنـا كانـت الحاجـة الكبـيرة للدعايـة وللسـينما التـي لم تسـلم هـي الأخـرى مـن الانقسـامات، فهاجـر عـدد كبـير مـن السـينمائيين مـع أصحـاب الاسـتوديوهات ومعداتهـم إلى الخـارج في الأعـوام الأولى للثـورة، مـما أدى إلى نقـص شـديد في الكـوادر والمعـدات، فسـارعت الحكومـة السـوفيتية إلى إنشـاء أول معهـد سـينمائي عـام 1919 بـإدارة المخـرج غارديـن كي تسـد هـذا النقـص، وفي 27 أب/أوغسـطس مـن العـام نفسـه تـم تأميـم «الصناعـة والتجـارة السـينمائية والفوتوغرافيـة».

في تلـك الفـترة ظهـر لأول مـرة في تاريـخ السـينما مصطلـح «الفيلـم التحريـضي» أو «أغيتوك»، وهـو فيلـم قصـير يهـدف إلى تحريـض الجماهـير عـلى اتخـاذ مواقـف سياسـية ـ إيديولوجيـة تنسـجم مـع توجـه الحـزب وشـعاراته وأطروحاتـه في الـصراع القائـم، وتدعوهـا للمشـاركة الفعالـة فيـه إلى جانبـه، وكي تصـل هـذه الأفـلام إلى أكـبر عـدد مـن المشـاهدين في روسـيا المتراميـة الأطـراف، كانـت تحملهـا قطـارات سـميت بقطـارات التحريـض «أغيـت بويـزد» لتعرضهـا في طـول البـلاد وعرضهـا في الهـواء الطلـق، وقـد أنتـج خلال الحـرب الأهليـة(1918ـ 1921) أكـثر مـن خمسـين فيلـماً تحريضيـاً قصـيراً حملـت أسـماء مـن نـوع «أيهـا الجنـدي الأحمـر مـن هـو عـدوك؟»، «إلى الجبهـة»، «المنجـل والمطرقـة»، «عـلى الجبهـة الحمـراء»... في العشرينـات ظهـر مصطلـح سـينمائي جديـد آخـر تحـت اسـم «الفيلـم الثـوري ـ التاريخـي»

علـى يـد المخرجـين المواليـين للثـورة، مـن أمثـال آيزنشـتاين وفيرتـوف ودوفجينكـو وبودوفكـين وكوزنيتسـوف وشـوب ويوتكيفيتـش، والذيـن كانـوا دون شـك الأبـرز والأكـثر تأثـيراً مـن أولئـك المهاجريـن، ليـس فقـط عـلى مسـتوى السـينما السـوفيتية بـل والعالميـة. ورغـم أن أفلامهـم اسـتمدت موضوعاتهـا مـن الثـورة مبـاشرة، وسـعت إلى «التأكيـد عـلى الـضرورة التاريخيـة للانتصـار عـلى الحكـم القيـصري والحـركات المضـادة للثـورة» حسـب الموسـوعة السـينمائية السـوفيتية، غـير أن طابعهـا الدعـائي لم يكـن يعـبر بعـد عـن وجهـة نظـر السـلطة فحسـب، بقـدر مـا كان يعكـس وبنفـس الدرجـة قناعـة مبدعـي هـذه الأفـلام أنفسـهم، وقـد صرح آيزنشـتاين ذات مـرة ـ صاحـب فيلـم «المدرعـة بوتيومكـين» الـذي وصفـه غوبلـز بأنـه أفضـل فيلـم دعـائي في التاريـخ ـ أنـه لـولا الثـورة لكانـوا جميعـاً طليعيـين (يقصـد نخبـة المخرجـين السـوفييت في تلـك المرحلـة). أي أن الثـورة ومبادئهـا قدمـت للسـينمائيين في روسـيا بديـلاً عـن التيـارات الفنيـة التـي ظهـرت في أوربـا في تلـك الفـترة كانعـكاس لأزمـة الرأسـمالية وقيمهـا. والحقيقـة أن هـذا النـوع مـن التماثـل بـين موقـف السـلطة والمثقـف، الـذي يمكـن أن نجـد له أمثلـة كثـيرة في العديـد مـن المجتمعـات والبلـدان، و يحـدث في انعطـاف تاريخـي مـا يتوهـم المثقـف فيـه أن السـلطة كفيلـة بأيدلوجيتهـا وسياسـتها أن تشـكل امتـداداً لمشروعـه الثقافي أو لـرؤاه الفكريـة أو تطلعاتـه السياسـية، هـذا النـوع مـن التماثـل كان دائمـاً ينتهـي بالمثقـف إمـا كأجـير رخيـص للسـلطة أو كضحيـة لهـا، وفي أفضـل الأحـوال مجـرد إنسـان توفيقـي. والمصـير اللاحـق لجميـع هـؤلاء الـرواد السـينمائيين يؤكـد هـذه الحقيقـة.

مع توطد الحكم الستاليني في الثلاثينات انتقل اهتمام المخرجين من التركيز على صورة الحشود الجماهيرية نحو خلق أنماط نموذجية من الشخصيات الشعبية، التي يُفترض أن تعبر عن «مواصفات الإنسان الجديد الذي قام الحزب بتربيته»، كي يتمثل المواطن السوفيتي خصالها ويتشبه بها ـ رغم مثاليتها ذي الطابع الأسطوري ـ وبصورة خاصة في تقديسها للجماعة على حساب الفرد، وتأليهها للقائد على حساب الجماعة. وتعد شخصية «مكسيم» التي ظهرت في ثلاثية المخرجين غريغوري كوزينتسوف وليونيد تراوبرغ الشهيرة («شباب مكسيم» «عودة مكسيم» «ناحية تراوبرغ») إحدى أبرز هذه الأنماط النموذجية، التي سنجدها تتكرر في الاتجاهات الثلاث جميعاً التي سيطرت على السينما السوفيتية حينذاك بغية تحقيق أكبر قدر من التأثير والفعالية في وعي ووجدان الشعب. الاتجاه الأول خلق للمشاهدين عالماً رومانسياً بديلاً عن الواقع في الأفلام الكوميدية ـ الاستعراضية والرومانسية التي كان أبرز من صنعها المخرجان إيفان بيرييف وغريغوري ألكسندروف. الثاني عمل على تقديم أبطال الثورة الشعبيين الذين يجب تمثلهم كقدوة في النضال والتضحية، وذلك في أفلام مثل «تشابايف» و«شورس» و«ياكوف سفردلوف» وغيرها، ومن الجدير بالذكر أن جميعهم قضوا نحبهم في زمن الحرب الأهلية، إذ لم يكن مقبولاً تمجيد قائد ثوري لم يزل على قيد الحياة.أما الاتجاه الثالث فقد ظهر في أفلام تدعو للوشاية بالمقربين بل وقتلهم إذا ما دعت الحاجة، سعياً منه إلى تفكيك الولاءات التقليدية في المجتمع ونبذها في سبيل الولاء للدولة والحزب وقائده ستالين.

ونشأ مستوى مـن التماهـي في وعـي المشـاهدين بـين هـذه الشـخصيات السـينمائية وبـين الممثلـين الذيـن قامـوا بتأديتهـا يصعـب اليـوم تصديـق مـدى قوتـه وتأثـيره. إذ يمكننـا أن نجـد في أرشـيف أسـتوديو «لينفيلـم» بطاقـات انتخابيـة للعديـد مـن الورشـات والتعاونيـات التـي صوتـت للبطـل الشـعبي الآنـف الذكـر مكسـيم في انتخابـات المجلـس الأعـلى للبـلاد، لا للمثـل بوريـس تشـيركوف الـذي أدى دور الشـخصية، بـل لمكسـيم بالـذات. كما يذكـر الممثل بوريـس بابوتشـكين الـذي أدى دور تشـابايف في مذكراتـه أنـه أثنـاء الإحتفـال بالذكـرى الخامسـة عـشرة للسـينما السـوفيتية في مـسرح البولشـوي وقـف مرتديـاً زي تشـابايف ليلقـي كلمـة ترحيـب بالحضـور، فـما كان مـن سـتالين إلا أن نهـض مصفقـاً، لينهـض مـن ورائـه رجـال الحكومـة ونخبـة المثقفـين والفنانـين مصفقـين، ومـن الواضـح أن سـتالين ما كان ليفعـل ذلـك أمـام الممثـل بابوتشـكين وإنمـا أمـام تشـابايف!!

دور هـذه الشـخصيات السـينمائية لم ينتـه عنـد ذلـك الحـد. مـع بدايـة الحـرب ظهـر عـدد كبـير مـن الأفـلام الدعائيـة القصـيرة التـي جمعـت فيـما سـمي «المجموعـات السـينمائية العسـكرية» (صـدر منهـا 12 مجموعـة مـن عـام 1941 وحتـى أب/أغسـطس 1942) لتجـد العديـد مـن هـذه الشـخصيات مكانـاً لهـا في المجموعـات الأولى منهـا. فعـاد تشـابايف وظهـر في فيلـم قصـير بعنـوان «تشـابايف معنـا»! كيـف؟ في نهايـة فيلـم الأخـوة فاسـيليف يُقتـل تشـابايف أثنـاء عبـوره نهـر الأورال. وقـد سرت طرفـة قبـل الحـرب بـأن الكثيريـن مـن المراهقـين البسـطاء شـاهدوا الفيلـم مـرات كثـيرة عـسى أن ينجـح تشـابايف في واحـدة منهـا

وينجو من الموت. مع هذا الفيلم تحولت رغبتهم إلى حقيقة، فأعيد تصوير المشهد الأخير من الفيلم القديم، ليعبر تشابايف النهر إلى الضفة الأخرى حيث ينتظره جنود الجيش الأحمر، فيرتدي زيه التقليدي ويعتلي حصانه داعياً إلى ضرب النازيين. الأمر نفسه حدث مع شخصية مكسيم، فأعيد تصوير النهاية في فيلم «ناحية فيبورغ»، ليخرج مكسيم أمام عيون المشاهدين من إطار الشاشة ومضمون الفيلم القديم، ويدخل إلى أجواء عام 1941 منشداً أغنيته الشهيرة، لكن بإضافة كلمات جديدة تنسجم والواقع الجديد. كذلك عادت الممثلة المعروفة لوبوف أرلوفا بشخصية ستريلكا ساعية البريد في فيلم «فولغا فولغا»، لتظهر في زمن الحرب توزع الرسائل على المقاتلين.

إن واقع نجاح شخصيات سينمائية متخيلة في أن تصبح من المحرضين الأوائل على مواجهة المحتل، لهو أمر بالغ الدلالة على التأثير الهائل الذي مارسته سينما الثلاثينات على وعي الجمهور، والتداخل العجيب الذي نشأ فيه بين الواقع والسينما، رغم تباينهما الصارخ في تلك المرحلة. واستمر هذا التباين حتى ما بعد بداية الحرب، وعبرت عنه بقوة هذه المجموعات السينمائية العسكرية بالذات، إذ تم تصوير الجنود الألمان على أنهم أغبياء وجبناء ولا يجيدون القتال بألياتهم وأسلحتهم القديمة، مما يجعل الانتصار عليهم سهلاً وبسيطاً ويتم بأقل الخسائر من جانب السوفييت، بينما في الواقع كان الجيش النازي قد احتل مساحات واسعة من أرض الإتحاد السوفيتي، تاركاً ورائه قرى محترقة عن بكرة أبيها وفظائع لا توصف وملايين الضحايا، وأصبح على مشارف موسكو.

صحيح أن صورة الحرب ستتغير في السينما السوفيتية بعد الإنتصار في معركة موسكو، وتظهر أفلام من نوع «إنها تدافع عن الوطن» لفردريخ إرملير و«قوس قزح» لمارك دونسكوي تعكس بصرامة الواقع المأساوي الذي تعايش الشعب معه زمن الحرب، لكن قبل ذلك منعت الرقابة العسكرية مثل هذا التناول للحرب، متهمة المخرجين بانحيازهم إلى المدرسة الناتورالية (الطبيعية)، فأوقفت العمل بفيلم دوفجينكو «أوكراينا تحترق» الذي استند إلى ملاحظات ومشاهدات المخرج الشخصية أثناء عمله كمراسل حربي، وحظرت عرض عدد من الأفلام التي حاولت تحليل جوهر النازية وإدراك ما جرى في ألمانيا كفيلم مجموعة كوزنيتسوف «فريتز الشاب» ووفيلم بودوفكين «القتلة يخرجون إلى الشارع» وغيرها.

في مرحلة نقد الستالينية التي دشنها المؤتمر العشرون للحزب أُعيد عرض الأفلام المحظورة سابقاً، كما اغتنت الاتجاهات والأساليب الفنية والموضوعات المعالجة في السينما السوفيتية وبدت أكثر جرأة، وحاولت أن تعيد الاعتبار للإنسان ككائن ذي خصوصية بعيداً عن النمطية التي كانت سائدة، والتركيز على قضاياه الحياتية بتفاصيلها الصغيرة، والتوغل في عالمه الداخلي بكل تناقضاته وصراعاته، واستكشاف الكثير من جوانب الواقع ونواحيه السلبية.

لكن ذلك لا يعني أن المحظورات كانت قليلة، إذ بقيت الكثير من الموضوعات والقضايا خارج دائرة النقد سواء تلك المرتبطة بالتاريخ القريب أو بالواقع المعاصر،

فعلى المستوى الأول لن نجد أي فيلم يقدم وجهة نظر مغايرة لرؤية النظام حول الثورة والحرب الأهلية والشخصيات القيادية في الحزب، بل ولن نجد أفلاماً تعكس شتى المآسي التي عانت منها الشعوب السوفيتية في زمن ستالين، رغم أن رئيس الدولة حينذاك نيكيتا خروشوف قام بنفسه في المؤتمر العشرين للحزب عام 1956 بنقد هذه المرحلة رسمياً في تقريره الشهير الذي ظهر للعلن أول مرة عام 1986. هل هذه المفارقة هي محض صدفة؟ بالطبع لا. ففي الوقت الذي كان مرفوضاً فيه نقد الحزب والدولة والتاريخ، كان مطلوباً وبشدة في مرحلة ما بعد الستالينية تقديم وجه إنساني للنظام، ظهر بشكل ما في الإصلاحات العديدة التي أجراها خروشوف عليه، كما انعكس بقوة في جميع الفنون بما فيها السينما.

حتى ليبدو أن ذلك الهامش من الحرية الذي تقدمه النظم الشمولية لمثقفيها يهدف بالدرجة الأولى إلى استثمار انجازاتهم بما يكفل تجميل صورتها وإعطاء زخم لبقائها واستمراريتها، حتى إذا ما تجاوز المثقفون هذا الدور وحاولوا المس بهذه الصورة، تعود وتضيق نفس الهامش عليهم إلى الدرجة التي تشعر معها بالأمان لبقائها واستمراريتها. وهذا ما حدث في الاتحاد السوفيتي عندما أطاح النظام بخرشوف وأتى ببريجنيف في منتصف الستينات، فكُبلت حرية السينمائيين بالتدريج من جديد، ومُنعت عشرات الأفلام من العرض، ولم تجد السينما ما تفعله منذ تلك اللحظة وحتى مجيء البيريسترويكيا سوى التوجه نحو الأفلام الكوميدية والميلودرامية أو اقتباس موضوعاتها

مـن التاريـخ والثـورة والحـرب والأدب.

صحيـح أن وطـأة الثقـل الإيديولوجـي عـلى السـينما تراجعـت في مرحلـة مـا بعد السـتالينية، غـير أن فعاليتهـا لم تكـن أقـل تأثـيراً. إذ أنهـا لم تمـس أيـاً مـن الثوابـت الأيديولوجيـة القائمـة، ومـع غيـاب إمكانيـة التطـرق إلى الكثـير مـن إشـكاليات الواقـع وقضايـاه، وتوقـف النقـد الإجتماعـي عنـد حـدود معينـة مـن غـير المسـموح تجاوزهـا، وجـدت السـينما السـوفيتية نفسـها ضمـن دائـرة ضيقـة ومحـدودة مـن الموضوعـات المعـاصرة والملحـة القـادرة عـلى تناولهـا، مـما حـدد خيـارات هـذه السـينما بالمصـادر آنفـة الذكـر، وقـد اسـتطاع حقـاً عـشرات المخرجيـن السـوفييت في إطـار هـذه المصـادر إبـداع أفـلام مشـهود لهـا عالميـاً مـن حيـث قيمتهـا الفنيـة والجماليـة العاليـة ومحتواهـا الأنسـاني والأخلاقـي العميـق، ومـع هـذه السـينما كان المواطنـون السـوفييت يتفاعلـون طـوال عقـود مـن الزمـن، لكـن إلى أي حـد وصلـت فعاليتهـا؟

كـم بـدت هـذه القيـم الإنسـانية والأخلاقيـة شـديدة الهشاشـة أمـام التحـولات العنيفـة التـي هـزت حـال البـلاد في نهايـة الثمانينـات والتسـعينات، إذ تغـيرت بسرعـة كبـيرة عـادات القــراءة، ومــكان دوستويفســكي وتولســتوي وتشــيخوف جــاءت الروايــات الميلودراميــة والبوليســية والخياليــة، ومــكان الســينما المحليــة اكتســحت الصــالات أفــلام الأكشــن والإيروتيـكا الأمريكيـة. وكأن الشـعب الـذي لم يعـش طفولتـه، ولم يتـح لـه أن يكـون مراهقـاً، أراد أن يعــود ويعيــش هــذه الطفولــة وتلــك المراهقــة، دون أن يأبــه أنــه لم يعــد طفــلاً

ومراهقـاً. وبـدأت السـينما الروسـية تفقـد هويتهـا وتقاليدهـا، وتُصنـع بوصفـات أمريكيـة جاهـزة، وأخـذت صـالات العـرض تُغلـق أو تُبـاع بعـد أن هجرهـا المشـاهدون.

لمـاذا حـدث هـذا؟ كيـف فقـد تراكـم سـبعة عقـود مـن فـن بهـذا العمـق الإنسـاني والأخلاقـي فعاليتـه بهـذه السرعـة والبسـاطة، وكأن شـيئاً لم يكـن؟ السـبب في الواقـع بسـيط للغايـة، فالفـن الإنسـاني لا يمكـن لـه أن يكـون بديـلاً عـن أبسـط الاحتياجـات الإنسـانية ألا وهــي الحريــة، حتــى وإن كانــت حريــة ارتــداء الجينــز والأكل في الماكدونالــدز وشرب الكوكاكـولا وقـراءة سـتيفن كينـغ ومشـاهدة «رامبـو». هـذه الحريـة التـي يرمـي الكثـيرون اليـوم مـن مثقفينـا الجهابـذة بـكل أنـواع القـاذورات التنظيريـة والديماغوجيـة عـلى رأسـها، هـي كلمـة الـسر في فهـم كل مـا حـدث. وإن كان يحلـو للبعـض أن يعـزو الانهيـار السـوفيتي بمسـتوييه السـياسي والاقتصـادي إلى مؤامـرة خارجيـة، فكيـف يـبررون إذن هـذا الانهيـار المكـوكي بسرعتـه عـلى المسـتوى الروحـي.

في الواقـع إن بـوادر هـذا الإنهيـار ظهـرت قبـل ذلـك بكثـير، فمـن المعـروف أن جحافـل النازيـين عندمـا اجتاحـت الأراضي السـوفيتية، ظهـرت مجموعـات ـ ليـس مجـرد أشـخاص ـ مؤيـدة لهـم في دول البلطيـق وغـرب أوكراينـا وتتارسـتان وشـمال القفقـاس، ووصـل الأمـر أن حمـل بعضهـا السـلاح إلى جانبهـم كـ «جيـش التحريـر الـروسي». بالطبـع أعـداد هـؤلاء جميعـاً تـكاد لا تذكـر، مقارنـة بالمقاومـة الشـعبية الشـاملة التـي نهضـت في مواجهـة الإحتـلال ودفـع الشـعب السـوفيتي 27 مليـون إنسـان ثمنـاً لهـا، لكنهـا تـكاد لا تذكـر نسـبياً

فقـط، إذ أن حجمهـا كان مقلقـاً لدرجـة دفعـت بالاسـتبداد السـتاليني إلى أقـصى وحشـيته عندمـا قـام بتهجـير شـعوب بأكملها مـن مواطنهـا، وأصـدر بعـد أشـهر مـن بدايـة الحـرب المرسـوم 270 الـذي يعـد كل مـن يسـقط في الأسر بمثابـة الخائـن وتتعـرض عائلتـه للأعتقـال، علـماً أن مـن أصـل 4 ملايـين جنـدي سـوفيتي وقعـوا في الأسر خـلال العـام الأول وحـده، لم يبـق منهـم عـلى قيـد الحيـاة في المعتقـلات النازيـة سـوى مليـون ونيـف، ليقـضي الكثـيرون منهـم نحبهـم في المعتقـلات السـتالينية بعـد انتهـاء الحـرب وعودتهـم المظفـرة إلى بلادهـم.

هل تطرقت السينما السوفيتية إلى أي من هذه المآسي؟!

نعـم إن النظـم الشـمولية تسـتطيع خلـق سـينما شـديدة الفعاليـة، ولكنهـا فعاليـة مرهونـة بعـدم القـدرة عـلى الرفـض، الـذي تكـون نتيجتـه القتـل أو السـجن، لذلـك لم يكـن أمـام حشـود المشـاهدين السـوفييت طيلـة سـبعة عقـود إلا أن تتأقلـم مـع مـا يقـدم لهـا وتتقبله، مـادام أنهـا عاجـزة عـن رفضـه. بـل وحاولـت التماهـي مـع حقائقـه كي لا تصـل إلى حالـة مـن الاغـتراب، تجعـل وجودهـا عـلى المسـتوى الروحـي داخـل المجتمـع أمـراً لا يطـاق أو حتـى مسـتحيلاً. لكنهـا وأمـام أول فرصـة للرفـض تطهـرت مـن كل هـذا الـركام مـن السـينما ونبذتـه، غـير عابئـة لا بإنسـانيته ولا بأخلاقياتـه ولا بمثلـه.

«جريدة الفنون» الكويتية 2009.